Johann Sigismund Kusser (Cousser)

Sein Leben und seine Werke

INAUGURAL-DISSERTATION

zur

Erlangung der Doktorwürde

Eingereicht bei der

Hohen Philosophischen Fakultät Sekt. I

der

Universität München

von

HANS SCHOLZ

aus Breslau

LEIPZIG 1911

DRUCK VON C. G. RÖDER G. M. B. H.

Genehmigt auf Antrag der Herren:

Professor Dr. A. SANDBERGER
Professor Dr. TH. KROYER

(Tag der mündlichen Prüfung 23. Juli 1910)

Vorwort.

An dieser Stelle sei zuvörderst meinen verehrten akademischen Lehrern, den Herren Professoren Geheimer Rat Friedländer, Geheimer Rat Kretzschmar (Berlin), Kroyer und Sandberger (München) Dank gesagt für ihre gütige Förderung; nicht zuletzt Herrn Dr. Richard Münnich-Berlin für seinen anregenden Privatunterricht während meiner ersten Semester.

Zum Gelingen der vorliegenden Arbeit hat, neben Herrn Professor A. Sandberger, mein verehrter Kollege, Herr Dr. G. F. Schmidt, am meisten beigetragen durch seine echt kameradschaftliche Hilfsbereitschaft. Die Durchsichtung mehrerer hundert Textbücher z. B. ist mir nur möglich geworden durch die Mitbenutzung seines auf deutschen Bibliotheken und Archiven selbst aufgenommenen, umfassenden Signaturverzeichnisses der Librettoliteratur.

Für wichtige Mitteilungen schulde ich ferner herzlichen Dank Herrn Archivrat Dr. Krauss-Stuttgart, Herrn Lizentiaten Schmidt-Preßburg; ferner Michel Brenet und Jules Ecorcheville-Paris, Hochwürden Vogeleis-Schlettstadt i. E., sowie Herrn Redakteur Heimfelsen-Riva, Herrn Commendatore G. Biagi, Direktor der Laurenzianischen Bibliothek Florenz, und Herrn Pfarrer Dr. G. Bossert-Stuttgart; nicht zu gedenken des liebenswürdigen Entgegenkommens zahlreicher in- und ausländischer Behörden, Archiv- und Bibliotheksverwaltungen, namentlich des Finanzarchivs Ludwigsburg, der Universität Innsbruck, des Trinity-College, der Public-Record-Office und National Library of Ireland zu Dublin, der Bibliotheken Berlin, Hamburg, Schwerin, Upsala. — Die Benutzung der auf der Gräflich Schönbornschen Bibliothek zu Wiesentheid befindlichen Werke Kussers habe ich der freundlichen Vermittlung des Herrn Dr. Schäfer-München zu danken.

Quellen und Literatur.

A. Akten.

1. Stuttgart.
   (Haus- und Staatsarchiv.)
   „Oberhofmarschallamts-Registratur".
2. Ludwigsburg.
   (K. Finanzarchiv.)
   „Geh. Rats Acten":
   a) „Die Musik bei der Stiftskirche in Stuttgart 1686—1795" (Rubr. 24 No. 66).
   b) „Kapellmeister, Kammer- und Hofmusiker 1596—1757" (Rubr. 42 No. 44 und Fasc. 49).
   c) „Landschreiberey-Rechnungen von 1698—1704".
3. Nürnberg.
   (Kreisarchiv.)
   „Ratsprotocolle 5689 No. 1; 2; 3".
4. Augsburg.
   (Stadtarchiv.)
   „Ratsprotocolle, Vol. LXXXIV".
   „Geheime Raths Erlässe de Annis 1697: 1698: 1699".

B. Textbücher.

NB. Sämtliche in dieser Arbeit angeführten Textbücher sind, soweit nicht ausdrücklich anders bemerkt, von mir persönlich eingesehen worden — mit Ausnahme der englischen, die der Benutzung noch nicht zugänglich sind.

C. Bücher und Zeitschriften.

Sittard, Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Württ. Hofe. Stuttgart 1890.

Krauss, Das Stuttgarter Hoftheater. Stuttgart 1908.

Chrysander, Gesch. d. Braunschw. Wolfenbüttel'schen Capelle u. Oper. Jahrbücher f. m. W. Leipzig 1863.

Chrysander, G. F. Händel. Leipzig 1858.

Chrysander, Allgem. Musikalische Zeitung. Leipzig 1877; 1878; 1879.
Lindner, Die erste stehende deutsche Oper. Berlin 1855.
Mattheson, Ehrenpforte. Hamburg 1740.
Mattheson, Der vollkommene Capellmeister. Hamburg 1739.
Mattheson, Der musicalische Patriot. Hamburg 1728.
Mattheson, Critica musica I; 1722.
G. F. Schmidt, Georg Caspar Schürmann (1672/73—1751), sein Leben u. seine Werke, nebst neuen Beiträgen zur Geschichte der Braunschweig-Wolfenbüttel'schen Oper und Kapelle bis zur Mitte des 18. Jahrhundert's. I. Teil (Biografie). Manuscript.
Kretzschmar, Führer durch den Conzertsaal. Leipzig 1898.
Kretzschmar über Sittard. Vierteljahrschrift f. M. VII.
Kretzschmar, „Die Venetian. Oper". Vierteljahrschrift f. M. 1892.
Forkel, Musicalisch-kritische Bibliothek II. 1778.
Hysel, Das Theater in Nürnberg von 1612—1863.
Hampe, Die Entwicklung des Theaterwesens in Nürnberg. Mitteilungen des Vereins f. Gesch. der Stadt Nürnberg. Heft 12; 13.
Nopitsch, Wegweiser für Fremde in Nürnberg. 1801.
Witz, Versuch einer Geschichte der theatralischen Vorstellungen in Augsburg 1876.
Nagel, Kleine Mitteilungen zur Musikgeschichte aus Augsburger Acten. Sammelb. d. J. M. IX, 1.
Sachs, Die Ansbacher Hofkapelle unter Markgraf Friedrich. S. d. J. M. XI. Jahrg. Heft 1 (1909).
Devrient, Geschichte der deutschen Schauspielkunst. Leipzig 1848.
Lobstein, Beiträge zur Geschichte der Musik im Elsaß. Straßburg 1840.
Sonnenburg, Herzog Anton Ulrich von Braunschweig als Dichter. Berlin 1896.
Hawkins, A general history of the science and practice of music V. London 1776.
Busby, Allgemeine Geschichte der Musik. 1819.
Flood, Grattan. A History of Irish Music. Dublin 1906.
Fétis, Biographie universelle des musiciens; III. Bruxelles 1837.
Brenet, L'oeuvre premier de J. S. Cousser. Le Journal Musical. Paris. 29 Janvier 1899.
Vogeleis, Bausteine zu einer Geschichte der Musik im Elsass. Caecilia. Straßburg 1899.
Kirchengemeinde A. B., evangelische. Geschichte der evangelischen Kirchengemeinde A. B. zu Preßburg. — Preßburg 1906.
Ecorcheville, Vingt suites d'orchestre etc. (1640—1670) II. Paris und Berlin.
Norlind, Zur Geschichte der Suite. S. d. J. M. G. VII, 2.
Böhme, Geschichte des Tanzes in Deutschland. Leipzig 1886.
Eitner, Monatshefte f. Musikgesch. 1875.
Neisser, Servio Tullio. Münchener Dissertation 1902.

Riemann, Die französ. Ouverture. Musikal. Wochenblatt XXX, 3.
Riemann, Musiklexicon. 6. Aufl. Leipzig 1905.
Walther, Musicalisches Lexicon. Leipzig 1732.
Gerber, Lexicon, Leipzig 1812.
Grove, Dictionary of music. 1879.
Koch, Musikal. Lexicon. Heidelberg 1864.
Schaffer, Franz.-deutsches Wörterbuch. Hannover 1834.
Grotefend, Zeitrechnung. Hannover 1891.
The Jewish Encyclopedia, Vol. IV. New York and London. Funk and Wagnalls Company. 1903.
Furetiere, Dictionnaire universelle. Haag u. Rotterdam 1701.

Kapitel I.

Biographie.

Der Name Kusser entspringt einer zwiefachen Wurzel. Erstlich ist er jüdischer Herkunft. Ein Mainzer Aktenstück aus dem Jahre 1470, das den Rheingauer Juden für die Dauer eines Jahres Aufenthaltsrecht verleiht, weist den Vornamen Kozer auf; in anderer Form: Koss, Kousi, Kousel, Koussel, Kousser. Im 15. und 16. Jahrhundert läßt sich die Variante Cousseri (Cousser קוצר) als einer in Riva di Trento lebenden israelitischen Familie zugehörig nachweisen; eine Grabschrift zeigt den am 20. Juli 1541 erfolgten Tod eines gewissen Meshullam Cousseri an und bezeichnet die erwähnte Stadt als eigentliche Heimat dieser Familie. Übrigens kommt die Variante Cuzzeri noch heute als jüdischer Familienname in Norditalien vor. Nach Steinschneider und David Kaufmann sind die bisher genannten Formen Ableitungen des hebräischen Namens Yekussiel.[1])

Heute existiert der Name Cousseri oder Cousser in Riva nicht mehr; es finden sich aber dort sowohl, wie im Fleims- und Nonsthal Familien namens Cosser oder Kosser, die jedoch nicht jüdischer Herkunft sind, auch nicht so lange zurückreichen.

Der Deszendenz jener beiden Familiengruppen weiter nachzugehen, zu ermitteln, welcher von beiden unser Meister angehört, war mir trotz eifriger Nachforschungen nicht möglich. Jedenfalls treffen wir dessen Vater als guten Protestanten an. Dieser selbst schreibt sich Kusser, doch kommen — nach Sittard — auch die Lesarten Kousser und Cousser vor, die mit zweien der oben angeführten Namensformen buchstäblich übereinstimmen. Allerdings wird man, wenn wir später den Sigmund Kusser in der letzt-

[1]) The Jewish Encyclopedia Vol. IV (Art. Cousser).

genannten Variante seinen Namen schreiben sehen, zunächst an eine Französierung zu denken haben. Der alte Kusser gibt selbst Ungarn als sein Vaterland an. Er soll am 11. November 1626 geboren sein. Den s. Zt. von Sittard benutzten Geleitsbrief, dem dieses Datum entstammt, habe ich unter den Stuttgarter und Ludwigsburger Akten nicht auffinden können. Wenn derselbe Gewährsmann Preßburg die Vaterstadt Johann Kussers nennt, so trifft dies nur insoweit zu, als er wahrscheinlich dort Heimatrecht genoß. Geborener Preßburger war er laut Konzeptbuch dieser Stadt nicht, sondern am 20. März 1657 als Kantor der lutherischen deutschen Kirche aus Ödenburg dahin berufen. In dieser seiner Eigenschaft bezog er aus der Stadtkasse ein jährliches Gehalt von 70 Gulden. Ab 1658 war er, wie eine alte Kirchenrechnung aussagt, auch „Kollega“ des Preßburgischen lutherischen Gymnasiums, d. h. Lehrer an den unteren Klassen. Da aber, wie die Akten melden, am 18. Juli 1672 das ganze lutherische Kirchen- und Gemeindewesen in Preßburg zerstört wurde, so mußte er — aller Wahrscheinlichkeit nach schon in diesem Jahre — auswandern; wohl kaum, wie Sittard behauptet, erst im Jahre 1674. Vielmehr dürfte dieses Datum nur seine Auswanderung aus Rust in Ungarn betreffen, wo sich der aus Preßburg Vertriebene einige Zeit aufhielt. Vergleicht man das Datum seiner Anstellung, den 20. März 1657, mit dem 18. Juli 1672, so ergibt sich ein Zeitraum von 15 Jahren 4 Monaten; was zu Kussers eigener Aussage, er habe seine Ämter in Preßburg „über 15 Jahr lang bekleidet“, genauer stimmen würde, als wenn man das Jahr 1674 als Auswanderungsdatum annehmen wollte.

Als die Evangelischen in Rust das Schicksal ihrer Preßburger Glaubensgenossen teilten, war auch hier seines Bleibens nicht länger, und so wandte er sich nach Stuttgart, wo er am 13. Juni 1674 laut Dekret des Herzogs als „Directore und Informatore Musices“ am Pädagogium und an der Stiftskirche Stellung fand. Hier übernahm er die Direktion der Kirchenmusik, während er dort zunächst „in secundam classem“, später „in tertiam“ angestellt wurde. Sein Gehalt war sehr gering. In einem Schreiben an den Herzog vom 16. Juli 1686 führt er Beschwerde, „daß man ihn vor „Jahresfrist in die allerunterste Klasse versetzt habe, allwo er ‚die „Kinder im Alphabetbuchstabieren und lesen informieren‘ solle. „Für seinen Musikunterricht in der Schule habe er bis dato nichts

„erhalten. Er bittet den Herzog, ihm doch die zweite Klasse über-
„tragen zu wollen, da seine Besoldung nur aus 50 Gulden, 2 Eimern
„Wein und 20 Scheffel Frucht bestehe, oder ihm andernfalls eine
„Sustentation zu bewilligen, damit er sein Auskommen finde".[1])
(Vgl. Anhang.)

Aus dem ganzen Ton des Briefes spricht die Demut eines von Kummer Gebeugten. Sittard verschweigt, daß ihm daraufhin die Besoldung, „umb deren Willen Er die vor ein par jahren nacher Preßburg zum directorio der Music gehabte vocation außgeschlagen", in ihrem früheren Umfang wieder zugebilligt wurde, „zumahlen Er auch nichts begangen, wodurch Er sich seiner gehabten Besoldung verlustig gemacht hätte". (Vgl. Anhang.)

Wie man aus dem erneuten Ruf nach Preßburg sieht, muß der alte Kusser ein guter Musikus gewesen sein, den aber, wie es scheint, Bescheidenheit oder Ängstlichkeit in der Geltendmachung seiner Rechte beeinträchtigten — Eigenschaften, die sich auf Sigmund Kusser, wie wir sehen werden, nicht vererbt haben. Doch hatte er mit diesem die körperliche Konstitution, die „das übrige sitzen gar nicht vertragen" konnte, gemein. (Vgl. Anhang.)

Die Hofbibliothek in Darmstadt besitzt 27 geistliche Gesänge für Chor und Instrumente von ihm, die ein tüchtiges technisches Können zwar verraten, sich jedoch geistig über den Durchschnitt der damaligen Motetten nicht erheben. Die Themen, vokale sowohl, wie instrumentale, entbehren jeder größeren Linie, setzen sich meist aus kleinsten, oft süßlich verzierten Motiven zusammen, und werden in trockenen Sequenzen weitergeführt. Einzelne Züge, z. B. das an die Venetianer erinnernde lange Verharren der Streichinstrumente auf gewissen Tönen der Begleitung, weisen auf italienische Vorbilder hin.

Die Vermutung liegt nahe, der Vater selbst habe den ersten musikalischen Unterricht seines Sohnes geleitet, ihn in den Elementen der Satzkunst, des Orgelspiels, des Gesanges unterwiesen. Auch darf man aus späteren Dokumenten von des Sohnes Hand, die Belesenheit und eine gewisse stilistische Gewandtheit verraten, auf eine sorgfältige allgemeine Bildung durch den Vater schließen, falls es sich nicht um nachträglich selbst erworbene Fähigkeiten handelt.

[1]) Sittard I, S. 309 f.

Dieser Sohn, Johann Sigismund Kusser, wurde — wie bisher nicht bekannt — am 13. Februar 1660 zu Preßburg getauft. Die betreffende Einzeichnung findet sich in dem alten lutherischen Kirchenbuche, das 1672 konfisziert wurde und auch jetzt noch auf der römisch-katholischen Stadtpfarre bei St. Martin liegt. Die Mutter hieß Marie. Der Familienname ist der damaligen Gepflogenheit nach leider nicht eingetragen. Eine später in Stuttgart wohnhafte Schwester Johann Sigismunds erwähnt Mattheson.[1])

Für Kusser mußte die Umgebung, in der er aufwuchs, im hohen Grade förderlich und geschmackbildend sein; denn einen bedeutenden Raum nahm im Gottesdienste der Preßburger Gemeinde die „Musik" ein: der kunstmäßig gepflegte Chorgesang mit und ohne Instrumentalbegleitung. Die beiden Gemeindeinventare über Kirchenmusikalien aus den Jahren 1651 und 1657 weisen eine Fülle von Kurzen Messen, Motetten, Geistlichen Konzerten, Psalmen usw. auf; darunter Werke von Rosenmüller, Schütz, Schmidt, Schein, H. L. Haßler, Gumpeltzhaimer, Mich. Praetorius, Donati, Bernhardi u. a.

An Musikinstrumenten waren 1657 vorhanden: 1 große Flöte, 1 Kornett, 1 Quartposaune, 1 Fagott, 4 Violen di Gamba, 2 große Baßviolen, 1 Bratsche, 3 Flöten, 1 Laute, 1 Zimbel, 1 kleine Flöte, 1 Altposaune, 1 Quartfagott, 1 kleine Baßviole, 2 Heerpauken. Natürlich wurden diese Instrumente nur bei den Hauptgottesdiensten benützt. Für gewöhnlich hatte die Orgel den mehrstimmigen Kunstgesang zu begleiten. Der Gemeindegesang, frisch rhythmisch einherschreitend, wurde ohne Begleitung gesungen, bloß unterstützt von Kantor und Chor, der wesentlich aus den Schülern des Gymnasiums bestand, und in dem vielleicht auch der kleine Johann Sigmund mitsang.[2])

Über die Ereignisse der frühesten Jugend ist nichts bekannt. Fétis vermutet, Kusser habe in der Folgezeit an den Kapellen mehrerer ungarischen Großen als Instrumentist und Komponist sein Brot gefunden; eine Nachricht, die man, wie so viele Fétisschen Mitteilungen, vorsichtig aufnehmen muß.[3]) Wahrscheinlich ist er

[1]) Mattheson, Ehrenpforte, S. 371.

[2]) Geschichte der evangelischen Kirchengemeinde A. B. zu Preßburg. Preßburg. Herausgeg. v. der evang. Kirchengemeinde A. B. 1906. Teil II; S. 131 f.

[3]) Fétis, Biographie universelle III, S. 209.

mit seiner Familie im Jahre 1674 nach Stuttgart übergesiedelt. Sein sechsjähriger Aufenthalt in Paris, wo er persönlich von Lully unterrichtet worden sein soll, wie Walther,[1]) Gerber[2]) und Hawkins[3]) übereinstimmend melden, fiel allem Anschein nach zwischen die Jahre 1674—1682. Und zwar ist es nicht unwahrscheinlich, daß er auf Staatskosten vom Herzog zur Ausbildung nach Paris gesandt wurde. Schon zu Beginn des Jahres 1670 war mißfällig bemerkt worden, daß die in der Hofmusik „dißmals „befindliche Instrumentisten nicht einen Courrant nach französischer „Manier perfect aufführen könden". Damals erhielt die ganze Kapelle mitsamt dem Kapellmeister einen scharfen Verweis vom Herzog und die ernstliche Ermahnung, sie sollte „zur erraichung „Ihrer F. D. gdstr. intention in bester perfection und Uebung der „französischen Täntz und Manier ihren möglichsten fleiß verwenden".[4]) Vielleicht war also der junge Kusser dazu ausersehen, sich an Ort und Stelle den richtigen Geschmack, namentlich im Violinspiel, anzueignen; eine Hypothese, die durch Kussers spätere Wirksamkeit in Ansbach nicht unbedeutend gestützt wird.

Im Jahre 1682 finden wir ihn als herzoglichen Musiker an der Stuttgarter Hofkapelle wieder, wie der Titeldruck seines frühesten im Druck auf uns gekommenen Werkes verrät. Es ist das die „Composition de musique suivant la méthode françoise", bestehend aus 6 Orchestersuiten, die dem Herzog Friedrich Karl von Württemberg gewidmet sind. In der Vorrede versichert er, daß er seine Ehre als Komponist in der engen Anlehnung an Lully suche — „m'attachant à imiter ce fameux *Baptiste*, dont les ouvrages font „à present les plaisirs de touttes les cours de l'Europe. Je me „suis reglé à suivre sa Methode, et à entrer dans ses manieres „délicates, autant qu'il m'a esté possible . . ." Dieses Werk wäre also als die Frucht seiner Pariser Kompositionsstudien anzusehen.

Diese 6 Suiten zeigen Kusser ganz und gar im Banne Lullys, auf den schon die äußere Aufmachung: Notierung und Einteilung der Streichinstrumente, hinweist. Jede einzelne Suite wird durch die typische „französische Ouverture" mit ihrem Wechsel von Grave

[1]) Walther, Musical. Lex. S. 189.
[2]) Gerber, Lex. 1812, S. 806.
[3]) Hawkins, A general history, S. 249.
[4]) Sittard a. a. O.

und fugiertem Allegro eingeleitet. Meines Wissens ist Kusser der erste gewesen, der diese Form der Suite einverleibt hat. Dann folgen in langer Reihe Tanzweisen: Ballets, Gavotten, Bourrées, Sarabanden, Menuets usw., meist mit dem Beiwort „Air". Es sind zu allermeist rhythmisch pointierte, kurzatmige Weisen in der damals so beliebten Manier Lullys.

Brossard stellt ihm das Zeugnis aus, „que de tous les Alle-„mands c'estoit celuy (Kusser), qui avoit le mieux attrapé le goût „françois et le mieux imité le fameux J.-B. de Lully".[1]) Wenn er auch seinem Vorbild an Schick und Charme nachsteht, so ist doch die polyphone Arbeit des 22jährigen zu bewundern. Hierin verleugnet er die deutsche Schule nicht.

Unter den Anregungen, die der junge Kusser damals in Stuttgart empfangen haben mag, dürfte das Orgelspiel des geschätzten Hoforganisten und nachmaligen Vizekapellmeisters Johann Christoph Stierlin aus Nürnberg besonders hervorzuheben sein. Wie aus Kussers Bestallungsurkunde vom Jahre 1700 hervorgeht, hat er selbst Kirchenmusik geschrieben, auf die vielleicht jene ersten Stuttgarter Eindrücke nicht ohne Einfluß geblieben sind. (Vgl. Anhang.)

Brossard teilt im „Catalogue du cabinet de S. de Brossard" ferner mit, Kusser habe 1682 oder 1683 den Hof des Bischofs von Straßburg, Wilhelm Egon von Fürstenberg, aufgesucht und bei ihm in Diensten gestanden; eine Mitteilung, die von Brenet und Vogeleis[2]) als geschichtliche Wahrheit hingenommen wurde. Aber weder der letztere noch der Verfasser waren trotz eingehender Nachforschungen imstande, den Aufenthalt Kussers in Straßburg auf Grund irgendwelchen Aktenmaterials nachzuweisen; eine Tatsache, die allein noch nicht genügen würde, ihn in Zweifel zu ziehen, da bei der Beschießung Straßburgs bekanntlich viele Dokumente verbrannt sind. Allein wir stoßen bei näherem Zusehen auf größere Schwierigkeiten.

Hat Kusser wirklich als Leiter musikalischer Aufführungen am Münster gewirkt, so mußte diese Tätigkeit im Juni 1685, als Matthäus Fourdaux aus Metz berufen wurde, ihr Ende erreicht

[1]) Brenet, L'œuvre premier de J. S. Cousser.
[2]) Vogeleis, Bausteine zu einer Geschichte der Musik im Elsaß.

haben. Als Brossard selbst Kapellmeister am Münster ward, im Jahre 1689, wären seit Kussers Abgang erst 4 Jahre verstrichen gewesen. Trotzdem weiß Brossard das Jahr von Kussers Amtsantritt nur ungenau zu bestimmen; bezüglich seines Abschiedes ist er aber in geradezu abenteuerlichen Irrtümern befangen: „— mais, „comme le dit Cousser était breteur et naturellement querelleur et „qu'il se faisait des affaires dans toutes les cours d'Allemagne, ou „il estoit receu, il trouva à la fin plus meschant que luy *et il fut tué* „l'an . . . (fehlt). Du moins, l'abbé Morel, aumosnier du dit seigneur „cardinal de Furstemberg me le dit, l'an 1687, à Paris . . ."[1])

Der Mann, der sich für den Künstler Kusser so sehr interessierte, sollte über den Menschen Kusser, 4 Jahre nach dessen Weggang, an Ort und Stelle so wenig befriedigende Auskunft erhalten haben, daß er sich auf gänzlich haltlose Gerüchte stützen mußte?

Vielleicht liegt eine Verwechslung mit Georg Muffat vor, der gleichfalls 6 Jahre lang zu Paris weilte und später in Straßburg Anstellung fand.

Was die phantasievollen Aussagen des Abbé Morel anlangt, so ist es angesichts der ehrenvollen Stellungen, die Kusser nachmals in Deutschland bekleidete, nicht glaubhaft, daß er sich daselbst früher an allen Höfen, die ihn aufgenommen, in Händel verwickelt haben soll. Die Ausdrücke „meschant" und „breteur" (= Klopffechter, Raufbold) werden wohl ebenso unbegründet sein, wie das Gerücht von der Ermordung Kussers.

Sollte trotzdem ein Aufenthalt Kussers zu Straßburg stattgefunden haben, so kann er vor Mitte Oktober 1683 nicht erfolgt sein; denn bis zu dieser Frist hielt sich der junge Meister am Hofe zu Ansbach auf, wie wir aus den Veröffentlichungen von Kurt Sachs in den Sammelbänden der Internationalen Musikgesellschaft nunmehr wissen.

Aus diesen Veröffentlichungen könnte man schließen, Kusser habe in Paris bei den „24 violons du roi" seine Ausbildung erhalten. Er hatte in Ansbach bereits eine leitende Stellung, gehörte nicht der Kapelle an. Man hatte ihn zu täglichen Übungen mit den Musikern (in der französischen Manier) eigens aus Stuttgart

[1]) Brenet und Vogeleis a. a. O.

kommen lassen. Wie sehr sich diese Strichart von der italienischen unterschied, lehrt ein Brief des Geigers Johann Andreas Mayer, in dem er sich über den neuen Drill beschwert: „... so ich diesen ganz „kurzen Strich annehmen, ich nicht allein ein künstliches solo zu „spielen, gänzlich unterlassen müste, sondern auch zu kirchen- und „andern vocalsachen nichts sauberes mehr mitmachen könnte ...“

Es ist klar, daß die breite italienische Kantilene einen andern Vortrag erforderte, als die leichte, hüpfende Tanzweise der Franzosen, die, wie alle andern Faktoren höfischer Sinnenfreudigkeit, von den deutschen Fürsten damals dem Hofstaat Ludwigs des XIV. abgelauscht wurde. Aus der Vorrede zu Muffats „Florilegium“ ersehen wir, daß es Lully bei der Schulung des Orchesters vor allem auf Gleichstrich sämtlicher Bögen ankam. Das mag damals eine ähnliche Umwandlung der Orchesterdisziplin herbeigeführt haben, wie sie sich später im Heerwesen bei der Einführung des Gleichschritts vollzog. Es war ein richtiges Exerzieren. Mayer fährt in seinem Briefe fort: „... Eu: Hochfürstl: Durchl: ... wollen gnädigst ge„ruhen, in ansehung ietzt angeregter wahrhafftiger motiven, die „gnädigste verordnung thun zulaßen, damit ich von solchen Fran„zösischen bande (: gleich wie der violist Murrer zu Stuttgart, „welcher auch zu Wien bey meinem Meister gelernet, exempt ge„wesen :) befreyet bleiben — und mithin mich in solo und andern „künstlichen sachen desto qualificierter machen möge; Im Fall „aber Eu: Hochfürstl: Durchl: ... gnädigste intention wäre, mich „iederzeit in Französischen sachen mit gebrauchen zulaßen; So „lebe der unterthänigsten Hoffnung, ... dieselbe wollen nicht zu„laßen, daß ich deß Cusser's Exercitii wegen, von besuchung der „Canzley abgehalten werden ... dörffte ...“ Die Tätigkeit Kussers in Ansbach erstreckte sich höchstens auf ein Jahr; am 8. Oktober 1683 erhielt er 50 Reichstaler „zu Recompens und abfertigung“.[1])

Über die nächsten Lebensjahre haben wir keine Nachricht. Wahrscheinlich begann jetzt für Kusser die Zeit der Wanderschaft, von der Walther berichtet: „er hat gantz Teutschland durchreiset, „und wird nicht leicht ein Ort seyn, da er nicht bekannt gewor„den“. — Erst um 1690 sehen wir den nunmehr Dreißigjährigen

[1]) C. Sachs, Die Ansbacher Hofkapelle unter Markgraf Friedrich. S. 131 f.

als herzoglichen Kapellmeister an der neugegründeten Braunschweig-Wolfenbüttelschen Oper wieder auftauchen.

Rudolph August und Anton Ulrich, die beiden ältesten Söhne des Herzogs Augustus, regierten seit 1685 ihr Land gemeinsam. Rudolph August, der Erstgeborene und anfänglich alleiniger Regent, zeigte sich sogleich beim Antritt seines Regimentes der Hofkapelle wenig geneigt. Schon ein Jahr später, 1667, erhielt der Kapellmeister Colerus seine Entlassung, und der Herzog erklärte sich „aus bewegenden Ursachen entschlossen", seine „Capelle einzuziehen". Sein Bruder Anton Ulrich jedoch, ein ebenso kluger Politiker, wie eifriger Liebhaber der Kunst, ein Mann, der selbst Romane dichtete und mit schönen Frauen eine Korrespondenz führte, die dem galantesten Schäfer der damaligen Zeit Ehre gemacht hätte, vermochte in einer so nüchternen Atmosphäre ohne Sang und Klang nicht zu leben. Bereits im Jahre 1690 schritt daher die Landesherrschaft zur Errichtung eines Opernhauses. Natürlich nahm Anton Ulrich die Sache selbst in die Hand. Wie optimistisch er dem Unternehmen entgegensah, beweist folgende Berechnung von seiner Hand: „Jährliche Unkosten 3700 Thlr. Wann nun die „Opern 20 mal gespielet werden und allemal 400 Thlr. eintragen, „bringet das jährlich 8000 Thlr. Wann jedesmal es 300 Thlr. ein- „trüge, käme es jährlich 6000 Thlr." Aber es kam anders. Die Einnahmen waren bedeutend geringer als die Ausgaben, an Gewinn war nicht zu denken, und es verging ein Jahrzehnt, bis alle Schulden mit einem geringen Überschusse gedeckt waren, so daß endlich in der Schlußrechnung von 1703 Anton Ulrich erleichtert aufatmet, „daß Gott sei gedanket, an Niemand an Capitalien noch an Interessen nichts zu bezahlen laut Hauptbuchs".

Bei der Einrichtung und Verwaltung nahm man am meisten die treffliche Leitung der Hamburger Oper durch den Lizentiaten Schott zum Vorbild, dem man sogar die Direktion des Braunschweiger Theaters in die Hand geben wollte; ein Plan, der sich, wenn überhaupt, nur vorübergehend realisiert zu haben scheint. Jedenfalls war hier eine Kunststätte geschaffen, die einem jungen, aufstrebenden Talente vollauf Gelegenheit und Raum zu vielseitiger Kräfteentfaltung bot.

Über die Kapellmeistertätigkeit Kussers sind aus dieser Periode nur spärliche Nachrichten auf uns gekommen. Was vorliegt, be-

trifft zumeist Besoldungsfragen. Einmal heißt es in einer eigenhändig geschriebenen Rechnung Anton Ulrichs: „Der Capellmeister „muß jährlich die Musikanten anschaffen für 900 Thlr., bekommt „für seine Mühe 80 Thlr.“, ein Honorar, das sich in einer andern Rechnung des Herzogs auf 50 Taler erniedrigt findet. Dieser Satz von 50 Talern kehrt auch später in einer Opernrechnung von 1692 wieder. Doch ist darunter wohl nur eine der kleineren Einnahmen zu verstehen, die neben dem festen Gehalt mit den Akzidenzien herliefen. Einer solchen wird noch an einer andern Stelle derselben Rechnung Erwähnung getan: „dem Capellmeister Cusser „Reisegelder bezahlet behuf der Reise nach Weißenfels und anderen „Orten wegen einiger guten Singer 30 Thlr.“.[1])

Kussers Stellung am Braunschweigischen Hofe wird wohl eine auskömmliche gewesen sein — das Textbuch seines Narcissus zeigt ihn uns als Oberkapellmeister —, wie auch seine zu dieser Zeit erfolgte Verehelichung zu bestätigen scheint, wenn er nicht etwa gerade durch diese in den Besitz größerer Geldmittel gelangte. Er heiratete die jüngste Tochter von den 5 Kindern des Braunschweiger Bürgers Jürgen von Damm jun. und dessen Frau Anna Sophia, geborene Schomerus, nämlich Hedwig Melusine von Damm, die am 24. März 1668 in Braunschweig geboren war. In den herzoglichen Kammerrechnungen kommt sie später als „Capellmeister Cousser's Witwe“ vor und erhält vom 25. Februar 1728 bis Ostern 1735 eine jährliche Witwenpension von 50 Talern. Sie ist am 11. Juli 1749 zu Braunschweig gestorben. Der „Braunschweiger Anzeiger“ dieses Jahres meldet von ihr: „Begrabene „zu St. Petri, am 17. Juli, des verstorbenen Churfürstl. Braunschw. „Lüneburg. Capellmeisters Hrn. Joh. Sigm. Cousser nachgelassene „Witwe, Hedw. Melus. von Damm.“

Über sonstige Familienangelegenheiten geben die Wolfenbütteler Kirchenbücher folgende Aufschlüsse:

„3. Juny 1692 Abends hora 4. hat im Hause tauffen lassen „Herr Johann Sigmund Cousser Fürstl. Kapellmeister. Wobei „nur ein Gevatter, als des Kindes Großvater, Herr Johann Cousser, „Director Musices Templi Cathedralis Stutgardiae. Nomen: Auguste „Lieschen.“

---

[1]) Chrysander I, S. 197.

Ferner: „d. 30ten Dec. 1693 h Johann Sigmund Cousser ein „Tochterlein im Hause tauffen lassen. Gevattern: Fr. Ilse Margarete „Kothe, Fr. Catharina Elisabeth von Damm, und Jfr. Margareta „Eliseth Hartwigs. Nomen: Charlerotta Margareta.“ [1])

Auffallend ist bei der ersten Taufe die Anwesenheit nur eines einzigen Zeugen, des Großvaters Kusser, während es bei der zweiten deren drei sind, darunter eine Vertreterin der adligen Schwägerschaft. Man könnte daraus mit aller Vorsicht auf ein Zerwürfnis der von Dammschen Familie mit Kusser schließen, dem aber dann die Versöhnung folgte. Außerdem wird die von Sittard (Bd. I, S. 309) nur als Vermutung ausgesprochene Tatsache, daß der alte Johann Kusser der Vater unseres Meisters gewesen sei, durch die Kirchenbuchnotiz, die ihn ausdrücklich als „des Kindes Großvater“ bezeichnet, unwidersprechlich festgelegt. Auch die zweite Notiz interessiert. Wenn Kusser noch am 30. Dezember 1693 zu Wolfenbüttel Kindtaufe hält, so kann seine Übersiedelung nach Hamburg erst im Jahre 1694 erfolgt sein, und es wird wohl bis zu dieser Frist sein Teilhaber Kremberg allein die Bühnenleitung in dieser Stadt übernommen haben.

Hatte Kusser in seiner ersten Jugend durchaus im Banne Lullys gestanden, so gibt das Braunschweigische Opernrepertoire Zeugnis von seiner Beschäftigung mit italienischer Musik, die, wie wir sehen werden, auf seinen Vokalstil von größtem Einfluß gewesen ist. In erster Linie muß da Gianettinis „Medea“ genannt werden, eine offenbar von Kusser bevorzugte Oper, da er sie später noch in Hamburg, Augsburg und Stuttgart zur Aufführung brachte. Außer der, gleichfalls von Gianettini herrührenden „Schiava fortunata“ finden wir noch auf dem Spielplan „Il Rè Pastore“ und „l'Isione“, beide mit der Musik von Giovanni Battista Alveri; Giuseppe Fedrizzis „Gl'inganni di Cupido“; Clemente Monaris „Gl'amori innocenti“ und dessen Dramma per Musica „la Libussa“. — Die Deutschen sind durch Johann Philipp Krieger („Wettstreit der Treue; Hercules unter den Amazonen“), P. H. Erlebach („Plejades“), vor allen Dingen aber durch Kusser selbst vertreten. Von seiner Hand stammt die Musik zu einer ganzen Reihe von Opern: „Julia“, „Cleopatra“, „Ariadne“, „Jason“; ferner zu „Andromeda“, „Nar-

[1]) G. F. Schmidt, G. C. Schürmann (Manuskript).

cissus“ und „Porus“; außer „Julia“, die von einem unbekannten Verfasser stammt, und dem Fiedlerschen „Narcissus“ sämtlich Texte aus der Feder des Hofdichters Friedrich Christian Bressand. Nur einen einzigen italienischen Text hat Kusser vertont: Parisettis Divertissement „La Grotta di Salzdahl“. Dieses kleine, von Chrysander nur genannte, nicht besprochene Werk, besteht nur aus einem Akt; das Gedicht umfaßt $9^1/_2$ Druckseiten. Es trägt die Aufschrift „Per il felice ritorno Dell' Altezza Serenissima Del Sig^{re} Duca Antonio Ulerico“. Die symbolischen Personen

La Musica
L'Allegrezza
Il Piacere
Il Dissegno
Il Gusto
Il Tempo

singen bald einzeln, bald zu zweit oder viert Huldigungen auf Anton Ulrich. Schluß-Tutti:

„Eroe glorioso
„è pace, è riposo
„è uita felice
„tù merti sì sì.
„I Numi è le stelle
„per tè chiare è belle
„indorino i dì
„se tue uirtu diuine
„mertan scetro alla destra e serto alcrine.“

Einen wie günstigen Eindruck gleich die erste Oper Kussers für Braunschweig „Julia“ auf zeitgenössische Kenner ausübte, erhellt aus einem Brief des berühmten Leibniz an den Landgrafen von Hessen-Rheinfels, vom 14./4. September 1690:

„Je me suis aussi trouvé à Braunsuic avec la Cour où j'ay „veu deux Opera Italiens, Orfée et Hermione, *et un Allemand in-* „*titulé Julia;* les decorations estoient excellentes, et Monseigneur „le Duc Antoine Ulric y a fait voir la delicatesse de son goust. „*L'opera Allemand pour la composition des vers et l'invention de* „*la piece surpassoit même les autres;* mais comme les Musiciens „Italiens n'y pouvoient point chanter, l'execution du chant faisoit

„paroistre Julia inferieure à Orfeo et Hermione [Musik von Gia-
„nettini], où il y avait quelques voix tres bonnes . . ." [1])

Von der Musik sind leider nur 38 Arien aus der 1692 aufgeführten „Ariadne" erhalten, 1700 in Stuttgart als „Heliconische Musenlust" gedruckt, also nach 8 Jahren: ein Beweis, wie zugkräftig diese Gesänge gewesen sein müssen in einer Zeit, die, zumal bei Opern, unablässig neue Musik verlangte und in der es selten vorkam, daß sich ein Original unverändert länger auf dem Repertoire erhielt. Auf das Libretto wird später ausführlich eingegangen werden. In der „Musenlust" stehen sich italienische Arien und französische Tanzlieder gegenüber. Vieles davon mutet uns heute trocken und geziert an. Daneben aber finden sich auch lebensvolle Stücke, wie die Arie No. 17 mit ihrem schönen Mittelsatz oder das Duett No. 35.

Lindner fällt Seite 35 seines Buches „Die erste stehende deutsche Oper" über diese Ariensammlung ein oberflächliches, schiefes Urteil, verbunden mit soviel falschen Angaben, daß man meinen möchte, er habe das Werk gar nicht zu Gesicht bekommen. Die „Musenlust" ist nicht in Nürnberg, sondern in Stuttgart gedruckt, ferner ist die „Ariadne" 1692, nicht 1699 zum erstenmal aufgeführt, und französische Tanzlieder, vermischt mit italienischen Da-Capo-Arien, werden durch Textunterlage noch keine „deutschen Gesangstücke". Was sonst noch gesagt wird, ist pure Verlegenheit: Die Arien „zeigen hinlänglich, daß weder ein besonderer „Reichtum an originellen Melodien, noch eine fehlerfreie Dekla-„mation ihm (Kusser) zugesprochen werden können, obgleich sie „immerhin den lebhaften, feurigen Charakter ihres Urhebers nicht „verleugnen".

Was die Deklamation anlangt, so steht hierin Kusser hinter keinem seiner deutschen Zeitgenossen zurück; man deklamierte damals allgemein minder streng als heute, indem man die Herstellung des Gleichgewichts in der Betonung mehr der Geschicklichkeit des Sängers überließ. Das sogenannte „gute Taktteil" existierte damals noch nicht. Ein gutes Beispiel hierfür bietet eine über 150 Takte lang ausgedehnte gesungene Chaconne, die sich nur rein äußerlich im $^3/_4$-Takt bewegt, dabei aber den Text

[1]) G. F. Schmidt a. a. O.

geradezu aufs Rad flicht. Man glaubt Beckmessers Ständchen zu hören. Diese Chaconne läßt sich größtenteils einfach in den $^4/_4$-Takt umschreiben: ein Verfahren, das der Melodie nicht den geringsten Zwang antut, und der scheinbar geknebelten Deklamation zu ihrem vollen Rechte verhilft.

Mit der Textdichtung der Ariadne hatte Bressand bei Kusser kein Glück; er ging in den Rezitativen zu sehr in die Breite, nahm zu wenig Rücksicht auf das Musikalische. Überhaupt ward dieser Hofmann für Kusser der Stein des Anstoßes, über den er nicht nur strauchelte, sondern wahrscheinlich auch zu Fall kam, worauf das frühzeitige Aufgeben seiner angesehenen Stellung hinzuweisen scheint. Ein Klagebrief Kussers an seine vorgesetzte Behörde, in dem sein ganzer Zorn gegen den Dichter sich entlädt, möge hier Platz finden.

„Monsieur, Monsieur Lautiz, Grand Financier
„du pays de Brunswig et Luneburg, de present a Brunswig.

„Hoch Edler

„Insonders Hochgeehrter Herr und Hochwerther Hr. Patron.

„Dessen Angenehmes ist mir gestern recht worden, und habe „mit Freuden daraus ersehen, daß mein hochgeehrter Herr seinen „großen Geschäften so viel abgebrochen, die Sache vorgetragen „und alsdann mich dessen berichtet; vor solche Güte erkenne mich „höchst obligirt, und recommendire mich dessen Affection noch „ferner. Ich arbeite hier noch fleißig an der Ariadne, und sehe „noch deren Verfertigung Ende nicht, es ist wohl die ewige Opera, „denn ihr überflüssiges Recitativ mich ganz verdrießlich macht, und „wäre Mr. Bressand ein besserer Markschreier als Operateur worden. „Ich verwundere mich ganz und gar nicht, daß gedachter Bressand „salva venia seine (Ränke) wieder anfangt, weilen sein ganzes Ge„müth also beschaffen und er selber ein Erz Coujon ist. Ich hoffe „aber, es werden Ihre Hochfürstl. Durchlaucht, also auch mein hoch„geehrter Herr (welche, was die Musik und was darzu gehöret, „mir gänzlich übergeben und überlassen) solches nicht Gehör geben „oder einschleichen lassen, und heißen muß Ne sutor ultra crepi„dam; ich vermeine so jedweder das, was ihme zugehört (, aus„führt) so hat er genug und alles, was er thun soll, gethan. Und „also, geht die Musik gut, so hab ich Ehr davon, geht sie nicht

„gut, so habe ich Unehr und Ungenad davon, Wie nun Bressand „von der Musik so viel Verstand oder Wissenschaft hat als, ohne „Comparaison, unser Amourchen, also sollte er billig das Maul „halten und den regierischen Sinn fahren lassen, und weil er „keine Raison darstellen kann, warum er, und nicht ich, die Schü-„lers, die vor's Singen sind aussuchen solle, dergleichen verwir-„rungs-gebende Inventiones sich begeben. Mein hochgeehrter Herr „weiß, wie ich mir es lasse, und noch mehr werde lassen an-„gelegen sein lassen, umb daß wir Ehre von diesem Werk haben „möchten; sollte aber ein dergleichen unrechtmäßiger Eingriff ge-„stattet werden, würde ich nicht verdacht werden, so ich bei Ihre „Hochfürstl. Durchl. supplicirte, daß ich nicht allein diesmal, son-„dern künftig und allezeit mit denen Operen ganz und gar nichts „zu thun haben möchte, sondern bei der Capell allein bliebe. Es „pardonnire mein hochgeehrter Herr das Feuer so Sie aus meinen „Schreiben sehen, consideriren auch anbei, wie verdrießlich mir „kommt, von einem Menschen, der die geringste Ehr oder Ge-„wissen nicht hat, so viel bei seinem vorigen Hiesein erduldet zu „haben, und dergleichen Anfang ferner zu hören, — Gott gebe, „daß er dergleichen nicht mehr thut als er mir schon gethan hat, „weilen ich mir gewiß vorgesetzt, sofern solches geschähe, Ihro „Hochfürstl. Durchl. nicht mehr als mit einer einzigen Klage zu „importuniren. Ich befehl mich meines hochgeehrten Herrn Gunst „und Gewogenheit, zeitlebens verbleibende

„meines hochgeehrten Herrn

„und hochwerthen Herrn Patrons

„Dienbeflissener Diener

„J. S. Cousser.

„Wolfenbüttel, den 1. Nov.
1691.“ [1])

Dieser Brief ist charakteristisch für Kussers lebhaftes Temperament und für sein starkes Selbstgefühl, das ihn, wenn er sich im Recht glaubt, kein Blatt vor den Mund nehmen und seinen Vorgesetzten gegenüber eine Sprache reden läßt, wie sie diese gewiß nicht oft vernahmen. Dieser seiner Unbeugsamkeit mag er wohl

[1]) Chrysander I, S. 191.

auch das früher zitierte Urteil des Abbé Morel aus Straßburg zu danken haben: er sei ein Raufbold gewesen, der sich überall Händel zugezogen habe. — Da wir Bressands Verhalten nur aus der Schilderung Kussers kennen, so muß die Frage, wer hier im Recht, wer im Unrecht gewesen, unerörtert bleiben. Jedenfalls war Bressand, der nicht nur Operntexte dichtete, sondern, wie die Akten melden, auch die Befugnisse eines Theaterintendanten hatte — er nannte sich „Director" —, ein Mann von großem Einfluß, und so sind denn wahrscheinlich die Zwistigkeiten zwischen ihm und Kusser die Ursache von dessen baldigem Abschied gewesen. Er wandte sich nach Hamburg, wo er im Jahre 1693 mit Kremberg die dortige Bühne pachtete. Sein Nachfolger in Braunschweig war vermutlich Reinhard Keiser, der in den dortigen Rechnungen noch im Jahre 1695 als „Cammer-Componist" vorkommt.[1]) Wenn zwischen ihm und Kusser ein näherer Verkehr stattgefunden hat, so kann es sich also nur um diese Zeitperiode handeln, da bereits im Jahre 1695 der letztere sein Amt in Hamburg niederlegte. Riemann (Musiklexicon 6. Auflage, Artikel Keiser) bezeichnet Keiser direkt als Schüler Kussers, und auch Chrysander weiß von Keiserschen Kopien Kusserscher Werke zu berichten. Vielleicht aber handelt es sich hier um einen Irrtum, wenn nämlich mit der fraglichen Kopie von Keisers Hand die auf der Kgl. Bibliothek Berlin befindliche, fälschlich Kusser zugeschriebene Partitur des „Jason" gemeint ist. Schon W. Kleefeld wies in seiner Dissertation vom Jahre 1897 „Das Orchester der ersten deutschen Oper im Hamburg 1678—1738" auf diesen Irrtum hin, ohne daß es jedoch zur Veröffentlichung seines Beweises kam, da die von ihm angekündigte Fortsetzung seiner Arbeit bisher nicht erschienen ist. Dieser Beweis ist indes leicht zu führen. Man braucht nur das Textbuch des Kusserschen „Jason" vom Jahre 1692, Braunschweig, mit der in Berlin befindlichen Partitur zu vergleichen, um sich zu überzeugen, daß es sich um zwei voneinander gänzlich verschiedene Werke handelt. Das der Partitur genau entsprechende Textbuch stammt vom Jahre 1720, und hat mit dem von Kusser komponierten weder stofflich noch textlich etwas zu tun. (Vgl. Bibliographie.)

[1]) G. F. Schmidt a. a. O.

Die ersten Nachrichten von Kussers Tätigkeit in Hamburg gibt Matthesons Verzeichnis Hamburgischer Opern, das sich auch im Jahrgang 1877 der Allgemeinen Musikalischen Zeitung findet. Es heißt da schon im Jahre 1693, als, wie wir wissen, Kusser seinen Hausstand in Wolfenbüttel noch nicht aufgegeben hatte: „bei dieser „Opera [Erindo] veränderte sich das Direktorium zum andern mal „und traten statt des Hrn. Schott der obbenannte Kapellmeister „Hr. Cousser und Hr. Kremberg dasselbe an".

„Erindo" war also das erste von Kusser für Hamburg komponierte Werk. Das Textbuch enthält eine überaus bombastische Vorrede des Komponisten, in der er sich offenbar mit seinem irrenden Schäfer identifiziert; eine Bitte an das Schicksal, worin überstandenes Leid nachklingt und die Hoffnung auf bessere Zeiten leidenschaftlichen Ausdruck findet:

„Mächtiges Glück!

„Du

„Große Königin aller irrdischen Geschöpffe.

„Unbegreiffliche Führerin aller sterblichen Menschen.

„Unerbittliche Beherrscherin, aller zeitlichen Zufälle.

„Für den unbeständigen Thron deiner beständigen Herrlichkeit, „für deinem alles was sterblich ist besitzendem Königs-Sitze, der „zwar nicht wie jenes weisen Königes von Gold und Elffenbein „erbauet, sondern, weil du die Flüchtigkeit der Kugelgleichen Erde „beherrschest, aus einer geflügelten Kugel bestehet, für demselben „leg ich in diesem Augenblick, weil deine Gegenwart nur augen- „blicklich ist, einen irrenden Erindo nieder, nimm ihn an, unbe- „zwingliche Königinn, die du sonst bist eine falsche Verführerinn „der Irrenden, sei ihm jetzund als einem Irrenden eine getreue „Führerinn. Und weil dein Wesen wie der Mond ist, so laß nun- „mehr dessen Hörner als eines Wachsenden sich zu ihm kehren, „die bishero gleich einem Abnehmenden sich von ihm gewandt „haben. Zwar schrecket mich nicht wenig, daß einer von deinen „geliebtesten Söhnen, den zwar der Geist der Allmacht getrieben, „dennoch aber dein veränderlicher Anblick auch weitlich umge- „trieben, diesen Ausspruch von den Menschlichen Fällen gegeben „hat: Es lieget alles an der Zeit und am Glück. Ich zittre, wann „ich daran gedenke, daß unser gebrechliches Geschick einem

„wütenden Tirannen und einer unerbittlichen Herrscherin unter-
„worffen. Was ist jener anders als ein grausahmer Saturnus, der
„seine eigene Kinder frisset, und das, was er von sich selber
„zeuget, zu seinem nothwendigen Unterhalt widerum verzehret?
„Der mit der stets geschliffenen Sichel des Todes die Menschen
„wie das Gras abmähet? Der mit gleichen Füssen an die Marmor-
„Pforten der Königlichen Palläste und die Regen-trieffenden Hütten
„der Bettler anklopffet? Der seine stets abnehmende Sand-Uhr
„sowol dem, der in Gold und Purpur auff dem Thron sitzet, als
„dem, der einen groben Kittel an hat, vorhält? Ja, der nachdem
„er die größeste Ungleichheit der Erden unter seine Füsse ge-
„bracht, kein Merckmahl überläßt, wer Croesus oder Irus gewesen.
„Du aber, was bistu auch anders (verzeihe mir, daß ich ohne
„Schmeicheley einer Königinn die Wahrheit sage, die sonst ge-
„wohnet ist, auch von Königen, denen alle Welt schmeichelt, selber
„geschmeichelt zu werden) als eine große Führerinn der Blinden,
„und eine blinde Führerinn der Großen, die gewisse Unbeständig-
„keit und die aller unbeständigste Gewißheit. Scheinestu nicht in
„der ferne einer Risin zu gleichen, da du in der Nähe kaum eine
„Zwergin bist? Du zeigest von weiten güldene Berge, damit du
„gleichsahm beladen, welche aber der Wind, der dein stets ge-
„schwollenes Seegel auffbläset, bey deiner Ankunfft verstoben, daß
„kaum ein Sands-Körnlein groß davon übrig. Dennoch aber ist
„diß mein Trost wiederum, daß Du offt denjenigen, die dich am
„wenigsten vermuthen, am nähesten bist, und deine Wohnung auff-
„schlägest, da man nicht einmahl deinen Durchzug gehoffet hat,
„und muß alsdann der Schäfferstab eines Davids zum Zepter, der
„Pflug eines Ladislaen, zum Thron, ja der Kohlenstaub einer schon
„an dir verzweifflenden Adelheit zum Königlichen Purpur werden.
„Und weil dann deine Vorläufferin, die Gelegenheit, welche ja so
„schnell als du selbst, ihren Zopff nur einen Augenblick, und kaum
„zum andermahl darbeut, muß der Entschluß eines nach dir ver-
„langenden in ja so geschwinder Ergreiffung, als in ihrer Dar-
„bietung bestehen. Laß derowegen zwar nicht mein Bitten, weil
„du dich niemahls lässest erbitten, sondern die von dem irrenden
„Erindo ergriffene Gelegenheit vor seiner umgesetzten Hütten dich
„ein wenig auffhalten, damit er nicht als eine gepflückte Rose in
„der Hand, die sie zieret, verwelken möge, sondern als ein aus

„Persien in Egypten verpflantzter Pfirschen-Baum, statt giftiger ge-„sunde und vor schädlichen angenehme Früchte trage. Diesen „Erindo nun leget, mit seiner gantzen, denen Sang-Göttinnen ge-„weiheten Gesellschafft, zu deinen geflügelten Füssen, ein von deiner „Unbeständigkeit zwar offt verleiteter, dennoch auch von deinen „gütigen Anblicken offtmahls vergnüget geleiteter, und deswegen „deinen unwegsahmen Gründen und unergründlichen Wegen, so „blindlings wie du vor gehest blindlings folgender, daneben König-„und Fürsten-beherrschenden Reichsstab lebenslang

„Verehrender
„Knecht
„Johann Sigmund Cousser."

Aus diesem seltsamen Vorwort spricht nicht nur ein fantastischer Kopf, ein leicht erregtes Naturell, sondern auch ein gebildeter Mensch, der mit der Sprache umzugehen versteht, seinen Homer kennt, in der Mythologie bewandert ist und einmal deutlich auf eine Ode des Horaz anspielt.

Charakteristisch für seinen Stil ist die Vorliebe für Wortspiele, wie „eine große Führerinn der Blinden, und eine blinde Führerinn der Großen" — eine Vorliebe, die er, wie seinen Stolz und seine Heftigkeit, wie seine seltene Direktionsbegabung und den vielbewegten Gang seines Lebens, wie die Weitschweifigkeit und das Pathos seiner Diktion mit Richard Wagner teilt.

Ob ein so breit und rauschend fließender Wortstrom dem „humeur" des Hamburger Theaterpublikums entsprach, dem, wie man aus der Zustutzung vieler Textbücher ersieht, die Stücke oft zu lang und nicht lustig genug waren, bleibe dahingestellt.

An der vorhin erwähnten auf „Erindo" bezüglichen Stelle fährt Mattheson fort: „Die neue Singart wurde zu dieser Zeit eingeführet, und mußten die ältesten Sänger Schüler werden."[1]) Und an einer andern Stelle sagt er, daß „der unvergleichliche Direktor, Johann „Sigmund Cousser, eine bisher unbekannte Art zu Singen einführte, „und sich äußerst angelegen seyn ließ, in der praktischen Musik „alles zu verbessern, und nach dem ächten welschen Geschmack „einzurichten."[2])

[1]) Mattheson und Chrysander a. a. O.
[2]) Mattheson, Ehrenpforte, S. 189.

Chrysander, der sich auf die bereits erwähnte, fälschlich Kusser zugeschriebene Jasonpartitur von 1720 mit ihren italienischen Einlagen stützt, in der er die von 1697 vermutet, irrt aber, wenn er bei Kusser die Anfänge des „nichtswürdigen Verfahrens, italienische und deutsche Worte untereinander zu mengen“ zu finden glaubt.[1]) Wenigstens bin ich bei der Durchsicht der unzweifelhaft von Kusser komponierten deutschen Originaltextbücher niemals auf italienische Einschiebsel gestoßen.

Über die Art, wie Kusser seine Methode in Anwendung brachte, hat uns ebenfalls Mattheson Nachricht gegeben an einer Stelle, die sich auf den Verkehr eines Chorvorstehers mit seinen Untergebenen bezieht:

„Der ehemalige Wolffenbüttel'sche Capellmeister J. S. Cousser „besaß in diesem Stücke eine Gabe, die unverbesserlich war, und „dergleichen mir noch nie wieder aufgestoßen ist. Er war uner- „müdet im Unterrichten; ließ alle Leute, vom größesten bis zum „kleinsten, die unter seiner Aufsicht stunden, zu sich ins Haus „kommen; sang und spielte ihnen eine jede Note vor, wie er sie „gern herausgebracht wissen wollte; und solches alles bey einem „ieden insbesondere, mit solcher Gelindigkeit und Anmuth, daß „ihn jedermann lieben und für treuen Unterricht höchst verbunden „seyn muste. Kam es aber von der Anführung zum Treffen und „zur öffentlichen Aufführung oder Probe, so zitterte und bebte fast „alles vor ihm, nicht nur im Orchester, sondern auch auf dem „Schauplatze: da wuste er manchem seine Fehler mit solcher „empfindlichen Art vorzurücken, daß diesem die Augen dabey offt „übergingen. Hergegen besänfftigte er sich auch alsofort wieder, „und suchte mit Fleiß eine Gelegenheit, die beigebrachte Wunden „durch eine ausnehmende Höflichkeit zu verbinden. Auf solche „Weise führte er Sachen aus, die vor ihm niemand hatte an- „greifen dürffen. Er kan zum Muster dienen.“ [2])

Und es mochte wahrlich keine Kleinigkeit sein, dieses Material zu schulen und zu drillen, das nur zum Teil aus berufsmäßigen Sängern bestand. So stammten z. B., zumal in den frühesten Zeiten der Oper, die Vertreterinnen der kleineren Gesangspartien aus der Sphäre der Blumenmädchen.

[1]) Chrysander, G. F. Händel I.

[2]) Mattheson, Der vollkommene Capellmeister III, S. 480 f.

Befruchtend mag der Umgang mit Kusser auf den etwa 15 Jahre jüngeren, nachmals bedeutenden Opernkomponisten Georg Kaspar Schürmann gewirkt haben, der 1693 als Kirchen- und Opernsänger — er war Alt-Falsettist — nach Hamburg kam. Vielleicht hatte er seine Berufung an den Braunschweigischen Hof im Jahre 1697 einer Empfehlung Kussers mit zu danken. Daß er dessen Werke hochhielt, beweist eine durch ihn veranlaßte Aufführung des „Jason" daselbst.[1])

Kussers Direktionsbegabung wird uns durch Mattheson noch weiter geschildert:

„Es gehören eigene Gaben dazu, eine Musik mit empfindlicher „Gemütsbewegung der Ausübenden selbst hervorzubringen; und es „erfordert wahrlich vielmehr Scharfsinnigkeit, eines andern Wercke, „nach dem rechten Sinn desselben zu vollziehen; als seiner selbst-„gemachten Composition die gehörige Art zu geben. Dergleichen „Directores sind sehr rar, und ehe man einen von ihnen antrifft, „finden sich wohl 50 Componisten ein, die von niemand als von „ihrem lieben Ego, wissen wollen. Jene kommen mir, gewisser „maassen vor, wie Andrea de Sarte, der berühmte Florentinische „Mahler, welcher des Raphaels und Julii Romani Art so genau zu „treffen wuste, daß auch diese großen Meister selbst die Copie „für ihr Original ansahen . . . Das heißt: in des Verfassers Ge-„danken eindringen. Joh. Sigism. Cousser war im höchsten Grad „ein solcher musikalischer Sarte."[2])

Und ein andermal heißt es, als von Kussers Vorgänger Conradi die Rede ist, „der auch das seinige nach damahliger Art gut genug verrichtete", von unserm Meister: „in der Direction hat man seines gleichen nie gesehen".[3])

Im Jahre 1694 ging die erste Oper von Reinhard Keiser über die Hamburger Bühne: „Der Königliche Schäfer oder Basilius in Arcadien", des Meisters, der später im kleinen Bezirke das ward, was ein Rossini für ganz Europa. Dem Libretto, nunmehr von Bressand ins Deutsche übertragen, sind wir bereits 1691 zu Braunschweig in der Vertonung Alveris begegnet. Auch Kriegers Opern „Wettstreit der Treue", „Hercules unter denen Amazonen" (die

[1]) G. F. Schmidt a. a. O.
[2]) Mattheson, Ehrenpforte, S. 146.
[3]) Mattheson, Ehrenpforte, S. 189.

letztere ward seit 1694 an zwei Abenden gegeben), Gianettinis „Medea", dessen „Glücklich wiedererlangete Hermione" — alles alte Braunschweiger Bekannte — treffen wir zu Hamburg wieder an. Neben Pallavicinis „Armida" und Lullys „Acis und Galatée" fällt unser Blick besonders auf Steffanis „Hochmütigen Alexander", weil die Bekanntschaft mit den Werken dieses Komponisten für die Entwicklung Kussers als Melodiker sicherlich von Einfluß gewesen ist.

Bei den schweren Berufspflichten, die ihm durch seine so eifrig ausgeübte Kapellmeistertätigkeit und die Mitleitung des großen Unternehmens auferlegt waren, fand Kusser begreiflicherweise nicht mehr allzuviel Muße zu eigenem Schaffen. Dem „Erindo" folgten bis ins Jahr 1695 nur noch die Opern „Pyramus und Thisbe" — der Text stammt vom Rat Schröder — und „Scipio Africanus", von Fiedeler nach einem italienischen Original bearbeitet, das 1678 zum ersten Male in Venedig, später, etwas verändert, in Mailand (1692) aufgeführt sein dürfte. (Vgl. Bibliographie.)

In dem zu Dresden befindlichen Textbuche der Venediger Aufführung ist — was freilich keine Sicherheit bietet — im Index handschriftlich bemerkt, daß es sich um die Cavallische Vertonung einer Dichtung von Minato handelt. „Pyramus und Thisbe" scheint nur gedruckt worden zu sein; ebenso steht nicht fest, ob eine musikalische Neuschöpfung des Conradischen „Gensericus" durch Kusser, von der Mattheson berichtet (vgl. Bibliographie), über die Bühne ging. Von beiden Werken liegt ein Aufführungsbericht nicht vor.

Wiederum ist es eine Ariensammlung, die einzig uns Aufschluß über den Kusserschen Gesangstil jener Epoche gibt: die 44 Arien aus „Erindo", die 1695 bei Niclas Spieringk zu Hamburg im Druck erschienen. Über den Text der Oper wird später ausführlich gehandelt werden. Die Erindoarien enthalten die schönsten uns bekannten Melodien Kussers. Auch sie zeigen eine Mischung italienischer und französischer Elemente. Wo die letzteren — als Menuet, Bourée, Galliarde, Branle de Village usw. — auftreten, werden sie zumeist vom Chor vorgetragen.

Kusser ist beim Schaffen seines Erindo einigemal wirklich genial inspiriert gewesen. Diese Stücke stellen den Höhepunkt seines musikalisch-produktiven Wirkens dar, soweit Zeugnisse davon auf uns gekommen sind. Es sind Stücke, deren sich ein

Händel nicht zu schämen brauchte, wenn er auch viel Größeres geschaffen hat.

Formal lassen sich norditalienische Züge nachweisen: vor allem ein öfter wiederkehrender $\frac{3}{2}$-Takt im langsamen Tempo und eine größere Schmiegsamkeit in der Faktur der Duette, die freilich an Feinheit weit hinter dem von Steffani im Kammerstil hierin Geleisteten zurückstehen. Wie bei Steffani, so finden sich auch bei Kusser Gesangstücke, die mit ein oder mehreren obligaten Instrumenten kunstvoll begleitet sind, ein Verfahren, das wir später bei Keiser in noch größerer Vollkommenheit vorfinden.

Die Leitung des Hamburger Theaters durch Kusser und Kremberg scheint nicht vom Glück begünstigt worden zu sein. Schon im Jahre 1696 sehen wir die Direktion wieder in den Händen Schotts. Chrysander führt diesen Mißerfolg auf das Fehlen der „durch Vermögen, Muße, Geschmacksbildung und Kunstbegeisterung „unabhängigen Mäcene“ zurück. „Schotts Oper war . . . eine „Privatunternehmung, ein Geschäft . . . Es muß eine Haltestelle „geben, bei welcher das Streben nach Gewinn zum Stillstande „kommt.“ Aber da die hamburgische Staatsverfassung kein festes Patriziat bildete, so blieb alles „Privatbesitz, den man heute erwarb, und der morgen verdarb“ ohne Nutzen für die Gesamtheit. „Und wie mit dem äußeren Besitz, so verhielt es sich auch „mit der geistigen Bildung und mit den Sitten . . . In der That „ging der Hamburger und geht er noch heute in den Kaufmann „auf, und wer die besten Köpfe Hamburg's kennen lernen will, „der wende sich nicht an die Behörden oder an die Künstler, „oder an die Gelehrten, sondern an das Kontor und an die „Börse.“ —[1])

Demnach war es also der Hamburger Krämergeist, der nach so kurzer Zeit Kusser wiederum zum Wandern nötigte, — sehr zum Schaden des Theaters am Gänsemarkt; „denn trotz Keiser „und Händel war dieser Mann für das Hamburgische Theater der „größte, war derjenige, an dessen dauernde Wirksamkeit allein „der Bestand der deutschen Singbühne geknüpft war. Was . . . „nach ihm auch Glänzendes erschien — mit seinem Abgange „schwand jede Hoffnung, daß Hamburg je etwas mehr werden

[1]) Chrysander, Allgem. Musikal. Zeitung 1879.

„könne, als zeitweilig die Vorschule für höhere Bahnen . . . Mit „Kusser's Scheiden war im höheren Sinne eben alles vorbei.“ [1])

Über die nun folgenden Vorgänge ist Chrysander, wie Nagel nachweist, nicht recht berichtet gewesen. Da er den Namen Krembergs in einer handschriftlichen Opernpartitur, die in London bald nach 1700 zur Aufführung kam, fand, und Kusser, allerdings erst nach vielen Jahren, gleichfalls in England auftauchen sah, so folgerte er in Ermanglung andern Materials irrig, die beiden Theaterunternehmer seien gemeinsam über den Kanal gegangen; eine Ansicht, der schon Sittard 1890 entgegentrat.

Kusser begab sich vielmehr mit einer Truppe von Opernsängern auf die Wanderschaft nach dem Süden. Aus den von Nagel [2]) zuerst veröffentlichten Augsburger Akten geht deutlich sein Aufenthalt in Nürnberg zu Anfang des Jahres 1697 hervor. Welche Opern dort sowohl, wie in Augsburg, durch ihn zur Aufführung gelangt sind, war bisher nicht bekannt; doch geben verschiedene Textbücher, Akten, Zeitungsblätter und sonstige Veröffentlichungen darüber einigen Aufschluß.

Seit 1667 bestand in Nürnberg neben dem alten Fechthause, in dem nur tagsüber gespielt werden durfte, ein „Nachtkomödienhaus“, von Friedrich Volkamer aus einem alten Stadel umgebaut, der an der ehemaligen Stadtmauer, gegenüber dem Ausgange des Marstalls, gelegen war. Das alte Fechthaus wurde jedoch von weniger bemittelten reisenden Truppen daneben weiter benützt.[3]) So hatte z. B. im Mai 1697 die Feldische Komödiantentruppe ihr Theater dort aufgeschlagen — „wogegen aber die bei der opera „interessirte personen eingewendet und gebeten, den comoedianten „das spielen an denen tägen, da sie ihre stücke im comoedienhaus „praesentirten, nicht zu verstatten . . .“. Die hier erwähnte Operngesellschaft ist zweifellos die Kussersche. Und sie scheint furore gemacht zu haben, nicht nur bei den Zuschauern: „Dieweil aber „hiebei fürkommen, daß einige praeceptores sowol im löbl. gym„nasio, als andern schulen sich bei den opern gebrauchen ließen, „da sie doch die Zeit in ihren amtsverrichtungen und ordentlichen „Beruf nutzlicher anwenden könten, das sonst wolbestellt gewesene

[1]) Chrysander a. a. O.
[2]) Sammelbde. d. J. M. IX, 1.
[3]) Nopitsch, Wegweiser für Fremde in Nürnberg, 1801.

„gymnasium auch in merckliches abnehmen gerathen seie, als „seind des Herren scholarchen herrl. ersuchet, die praeceptores „des gymnasii und anderer schulen zu ermahnen, daß sie ihrer „anvertrauten jugend mit loblichen exempeln vorleuchten . . . und „der mit ihrem amt nicht stimmenden händel sich entschlagen „sollen.“ [1])

Und im folgenden Ratserlaß vom 5. Juni heißt es: man möge „der Chursächsischen Hofcomoediantenbanda auf ihr beschehenes „ansuchen . . . erlauben, daß sie künfftig alle Montäg und Mitt- „wochen . . . agieren mögen: hingegen der societät von der opera „freylaßen, diese Täge für sich ebenmäßig zu behalten oder andere „auszuwehlen.“ Kussers Opernunternehmen hatte sich auch vornehmen Zuspruchs zu erfreuen, denn im Ratsprotokoll 5689 No. 1 wird der Besuch des Markgrafen von Onolzbach (Ansbach) erwartet, der „incognito herein in die Stadt kommen, im Reichsadlerwirthshaus die Mittagsmalzeit einnehmen und die angestellte Opera“ in Augenschein nehmen wolle. Vielleicht hatte man Kussers einstige Wirksamkeit zu Ansbach noch in gutem Angedenken.

Auch um welche Oper es sich handelte, wird an dieser Stelle — datiert: Montag 3. Maji 1697 — mitgeteilt: „Die dem Regie- „renden Jüngern Herrn Burgermaister von Christof Gottlieb Sauern „übergebene gedruckte Opera von Alarico Soll man samt den „billeten annehmen und austheilen . . .“ Der vollständige Titel lautet nach dem in Weimar befindlichen Textbuch: „Alarich ver- „mittelst eines hochteutschen Sing-Spieles in Pulcheriam verliebt. „Nürnberg 1697 bey Ch. S. Froberg.“

Vergleichen wir dieses Buch mit dem in Hamburg gedruckten, wo nach Mattheson die Oper 1702 mit der Schieferdeckerschen Musik in Szene ging, so finden wir die beiden im wesentlichen übereinstimmen bis auf einige Zusätze, als deren hauptsächlichste drei in die letzte Szene eingeschobene Arien und ein Prolog, in dem Fama, Echo und der Chorus auftreten, zu gelten haben. Dieselbe Oper hat Kusser später in Stuttgart aufs Repertoire gesetzt.

Allem Anschein nach ist die Kussersche Truppe schon im Januar 1697 in Nürnberg eingetroffen. Denn wenn sie auch die

[1]) Hampe, Die Entwicklung des Theaterwesens in Nürnberg. Mitteilungen des Vereins f. Gesch. i. Nürnberg, Heft 12; 13.

Akten zu dieser Zeit noch nicht erwähnen, so finden wir doch einige Notizen im „Nürnberger Friedens- und Kriegs Curier", zunächst in der Nummer vom 23. Januar 1697: „Es hat verwichenen „Montag allhier eine neue Opera, Arminius der Teutschen Ertz-„Held getitelt, auffgeführet werden sollen, weil man aber, wegen „bisheriger allzustrenger Kälte mit der decoration der Schau-Bühne, „sonderlich in der Mahlerey, nicht avanciren können, als hat sie „verschoben werden müssen . . ." Am 2. Februar erfolgte dann die erste Vorstellung. Der Umstand, daß die zu jener Zeit fast lediglich auf politische Vorgänge gerichteten Chroniken davon Notiz genommen, läßt auf die große Wichtigkeit dieses Ereignisses schließen. Ja, nach Hampe[1]) haben diese Blätter zum Teil den Arminius als die erste in Nürnberg aufgeführte Oper bezeichnet, „jedoch nicht ganz zutreffend", da schon 1684 das Singspiel Abraham und 1685 Scheurers „Tragico-Comoedia" mit „musikalischen Singarien" von Johann Fischer vorangegangen waren.

Auch Eduard Devrient gedenkt in seiner „Geschichte der deutschen Schauspielkunst" des Arminius, setzt ihn aber versehentlich 10 Jahre zu früh (1687) an.[2])

Den Komponisten der fünfaktigen Oper verschweigt das auf dem Nürnberger Stadtarchive befindliche Textbuch, dessen vollständiger Titel und Personenverzeichnis lautet:

„Arminius, der Teutschen Ertz-Held.

„In einer Opera aufgeführet, und der Römischen Kayserlichen „Majestät Leopold dem Grossen allerunterthänigst gewidmet und „zugeeignet von Christoph Adam Negelein, Kayserl. gekrönten „Poeten, und des löbl. gekrönten Blumen-Ordens benahmten Cela-„don. — Nürnberg, zu finden bey Joh. Andreä Endters Seel. „Söhnen. — 1697.

„Die Personen der Opera

Varus, Kaysers Augustus Statthalter in Teutschland.
Segestes, Fürst der Catten.
Arminius, Fürst der Cherusken, der Ismenia versprochen.
Sigmund, Segestes Sohn, der Polyxena versprochen.
Ismenia, Segestes Tochter.

[1]) A. a. O.
[2]) S. 272.

Polyxena, Arminius Schwester.
Bellonda, Ismenia vertraute Freundin.
Tullus, Varus vertrauter Freund.
Felix, Lucius } Haubtleute von Segestes Leib-Wacht.
Trabanten.
Der erste Aufzug ist in Varus Lager, in Segestes Gezelten."

In Hysels Buch „Das Theater in Nürnberg" (1863) findet sich der Passus: „1698 sind wohl auch Komoedianten hier gewesen; „denn es findet sich: Die glücklich wiedererlangte Harmonie in „einem Hochdeutschen Singspiel. Mit grossg. Erl. E. H. Rahts der „des H. R. R. Stadt Nürnberg aufgeführet. Nürnb. 1698. 8."

Nach dieser Oper dürfte man sich freilich in der gesamten Librettoliteratur vergeblich umsehen; doch ist es mir nicht zweifelhaft, daß ein Versehen vorliegt und mit jenem entstellten Titel Gianettinis „Die glücklich wiedererlangete Hermione" gemeint ist, der wir bereits unter Kussers Direktion begegneten, und die er später auch in Stuttgart aufführte. Befremdlich ist nur zunächst die Jahreszahl 1698, da Kusser bereits im Juli 1697 in Augsburg und 1698 schon in Stuttgart weilte. Allein Umstände, auf die noch näher eingegangen werden wird, weisen auf ein wahrscheinlich von Stuttgart aus unternommenes Gastspiel hin.

In Augsburg traf es Kusser mit den Räumlichkeiten für seine Vorstellungen minder günstig. Er hatte sich mit den gleichfalls agierenden Meistersingern gegen eine dieser Zunft zu entrichtende Gebühr in ein- und dasselbe Lokal zu teilen. Die Antwort auf sein erstes, Mitte Juli 1697 abgefaßtes Gesuch lautet in den Ratsprotokollen: „Joh. Sigmundt Cousser, wird auf seine gehorsame „Bitt . . . . hiemit bewilliget, dz Er in dem allhiesigen Meistersinger „Stadl in dem negst Khünftigen monath — Augusto, od. 7bri: „nach deme Er mit reparation des Theatri od beschreibung seiner „benöthigten Leuth sich parat machen Kan, einige Musicalische „operen praesentirn möge: doch dz Er die Mon: und Feyrtage „denen meistersingern zu ihren actionen freylasse, auch dem mit „Ihnen getroffenen Vergleich nach Komen solle." Später wendet er sich nochmals an die Stadtväter mit der Bitte um Erlaubnis, die Vorstellungen bis Fastnacht fortsetzen zu dürfen; denn er sei bis-

lang noch nicht auf seine Kosten gekommen, aber er hoffe künftig auf besseren Zuspruch seines Unternehmens, „weilen sich viele Frembde von Stands-Persohnen und Officiers hier einfinden". Auch diese Eingabe fand die Zustimmung des Senats, dessen Bescheid am 5. Dezember 1697 erfolgte.

Aus den Akten erhellt des weiteren, daß Kusser — wie im eigentlichen Sinne auch zu Nürnberg — zuerst in Augsburg die Oper einführte. Vor Nagels Veröffentlichung war von dieser Tatsache nichts bekannt; auch Chrysander kannte das bereits 1876 erschienene, fast verschollene Buch von F. A. Witz „Versuch einer Geschichte der theatralischen Vorstellungen in Augsburg" nicht. Es heißt da (S. 23): „Mit großem Enthusiasmus wurde das erste „Singspiel — erst von 1681 an Opera genannt — hier 1697 „aufgenommen von einer reisenden Gesellschaft, die ein Kapell-„meister aus Braunschweig Joh. Sigismund Cousser (Kusser) an-„führte, der schon 1693 die Oper von Hamburg dirigirte und neben „seinen Leuten auch hiesige Sänger dazu nahm, will sagen: Stu-„denten, Wasserbrenner, Weber, Nachtwächter u. s. w. als Dilet-„tanten." — Unter den Schulmeistern hat sich Kusser also diesmal, gewarnt durch seine Nürnberger Erfahrungen, nicht umgesehen. Daß er dagegen Nachtwächter zur Mitwirkung heranzog, läßt auf eine Benutzung des Meistersingerstadels am Tage schließen.

Die erste Aufführung war vielleicht die uns schon von Hamburg und Braunschweig her bekannte „Medea". „In einem Hoch-Teutschen Singe-Spiel. Augspurg 1697" lehrt das in Weimar befindliche Textbuch. Ein anderes, das im Geh. Haus und Staatsarchiv zu Stuttgart aufbewahrt wird, gibt Bericht von einer Oper, der wir später noch begegnen werden: „Junia. In einem Hoch-„Teutschen Singe-Spiel. Mit Grossg. Erlaubnus Eines Hoch-Edlen „Raths Der deß heiligen Röm. Reichs Freyen Stadt Augspurg auf-„geführet Anno 1697. Gedruckt allda bey Joh. Christoph Wagner."

Im gleichen Archiv findet sich noch „Die Unsträffliche „Liebe. In einem Hoch-Teutschen Schäfer-Spiel. Mit Großg. „Erlaubnus Eines Hoch-Edlen Raths Der deß heiligen Röm. Reichs „Freyen Stadt Augspurg aufgeführet. Anno 1698. Gedruckt allda „bei Christof Wagner." Es ist der Kussersche „Erindo" von 1694 unverändert. Nur ist zu Anfang der letzten Szene eine ad libitum zu singende „Cavata" eingeschaltet.

Neisser erwähnt in seiner Dissertation „Servio Tullio“ noch eine weitere 1698 zu Augsburg aufgeführte Oper: „Heinrich der Löwe“ (Steffani), die schon 1696 zu Hamburg in Szene gegangen war.

In dem oben angeführten Witzschen Buche heißt es noch, Kusser habe mit seiner Truppe auch in München viel Aufsehen gemacht, doch ist es mir nicht gelungen, seinen Aufenthalt daselbst an der Hand irgendwelchen Aktenmaterials nachzuweisen. Vielleicht begab er sich direkt von Augsburg nach Stuttgart.

Kretzschmar weist darauf hin, daß Kussers Wiederaufsuchen des Stuttgarter Hofes, an dem er schon einmal in jungen Jahren — wenn auch keine leitende — Stellung gefunden, nicht auf „Zufall oder Abenteuerei“ beruht habe; vielmehr sei es die Hoffnung gewesen, „einer im Norden schwierigen oder verlorenen Sache auf „einem günstigen Boden dienen zu können; es war ein so natür-„licher Schritt wie die Rückkehr eines Unglücklichen ins Eltern-„haus.“ [1])

Laut einer Ludwigsburger Landschreibereirechnung wurde Kusser gleichzeitig mit der Sängerin Magdalena Sibylla de Bex am 4. Januar 1699 zu Stuttgart in Dienst genommen. Beide mit dem hohen Gehalt von 1000 fl. nebst der „Kost bey Hofe“. Die erste Auszahlung der Gehälter erfolgte jedoch schon für das Jahr 1698—1699, von Georgii, d. i. vom 23. April 1698, ab gerechnet. Da aber eine andere Rechnung vom 6. Oktober desselben Jahres von der Lieferung einer Seidengaze für die Bex nach Augsburg berichtet, so können diese Verpflichtungen für den Hof einstweilen keine festen gewesen sein. Es handelt sich hier offenbar um ein Gastspiel in Augsburg; und so ist es denn auch nicht unwahrscheinlich, daß Kusser mit seiner Truppe, der die Bex wohl angehörte — später will sie in Stuttgart „unter keinem andern directori“ als Kusser stehen —, im Jahre 1698 auch noch Nürnberg abermals aufgesucht hat; zumal sich in den Rechnungen von 1698 folgender Passus findet: „Johann Caspar Baur, Fuhrmann für „9 Kästell und 2 Kupfer mit opera Kleyden von Nürnberg anhero „zu liefern besag Zettels zalt . . . . 23 fl.“ — eine wohl persönlich von Kusser besorgte Bestellung, wie ihm deren mehrere anvertraut wurden. So erstattet man ihm z. B. bei seiner Entlassung

[1]) Vierteljahrschrift für Musikwissensch. VII, S. 666 f.

das ausgelegte Geld für eine „von Cassel beschribene Tapet“ zurück; ein andermal ist in den Akten die Rede von einer wohl gleichfalls in Geschäften erfolgten Reise nach Wolfenbüttel. (Vergl. Anhang.)

Die feste Anstellung Kussers als Oberkapellmeister erfolgte, wie aus seinem „Staat“ hervorgeht, am 17. April 1700 (nicht am 15., wie Sittard mitteilt). Dieser „Staat“ unterscheidet sich von denen seiner Vorgänger und Nachfolger im Amte hauptsächlich dadurch, daß er nicht unterschrieben ist. Wie aus einem anderen Aktenstück erhellt, wünschte Kusser einige seine Befugnisse einschränkende Neuerungen, die sich in des seligen Kapellmeisters Capricornus Bestallungsurkunde nicht befanden, ausgemerzt — ein Verlangen, mit dem er jedoch nicht durchdrang.

Zweifellos hat Kusser schon vor seiner festen Anstellung in Stuttgart Opern am Hofe geleitet. So findet sich ein Textbuch aus dem Jahre 1698 „Acis und Galatée, Sing-Spiel, auf dem „Würtembergischen Schauplatz aufgeführt (Stuttgart bey Paul „Treuen)“, dem wir unter Kussers Direktion schon 1695 in Hamburg begegneten. Die Frage Sittards, ob es sich vielleicht um Lullys gleichnamige Oper handele, ist mit Ja zu beantworten; denn unser Textbuch stimmt mit dem Hamburger Libretto genau überein, das sich wiederum als eine Übersetzung des — nach Mattheson im Jahre 1698 zu Hamburg aufgeführten — Campistron-Lullyschen Originals erweist. Übrigens irrt Sittard in der Annahme, der Prolog dieser Oper sei bisher unbekannt gewesen und sicherlich von Kusser komponiert. Denn abgesehen von wenigen unwesentlichen Änderungen ist auch dieser Prolog wortgetreu aus dem Französischen übersetzt und findet sich in dieser Form bereits in jenem Buche von 1695 vor, hier nur etwas nach den Lokalbedürfnissen Hamburgs gemodelt, wie in unserem Libretto von 1698 nach denen Stuttgarts. In unserem Falle ist die Abondance in Amalthea umgetauft; Apollon hat seinen Namen an Jupiter abgetreten, dessen Partie an einer einzigen Stelle wenige Zeilen mehr, als das Original, aufweist. Im übrigen sind die ursprünglich allgemeinen Anfangsworte der Diana auf Württemberg bezogen, aber ohne das Versmetrum zu verletzen. Zweifellos ist also bis auf jenen kleinen Zusatz in der Partie des Jupiter (im Original Apollon) die Lullysche Musik auch im Prolog beibehalten worden. Dagegen mag vielleicht

die Musik zu den im Stuttgarter Buch hinzugefügten 7 Arien von Kusser herrühren.

Auch mit seiner Vermutung, das im gleichen Jahre aufgeführte Singspiel „Alarich in Pulcheriam verliebt“ könne möglicherweise in Stuttgart entstanden und von Kusser komponiert sein, ist Sittard auf falscher Fährte; denn jener hatte, wie wir wissen, diese Oper schon 1697 in Nürnberg aufgeführt. Ein sine anno bei Conrad Neumann zu Hamburg gedrucktes Textbuch „Der siegreiche König der Gothen Alaricus als Überwinder des mächtigen Roms“ erweist sich als fast identisch im Wortlaut mit den Libretti von Nürnberg und Stuttgart, die nur in der letzten Szene um drei Arien reicher sind, als jenes, das wohl von der Hamburger Aufführung 1702 herrührt, von der Mattheson berichtet. Dann wäre Nothnagel der Poet, Schieferdecker der Komponist unserer Oper, deren Personenverzeichnis lautet:

Alaricus, König der Gothen.
Honorius, Römischer Kayser.
Theodosius, des Kaysers Bruders Sohn.
Torismund, ein Römischer Printz.
Arsindo, Alarichs General.
Ergildo, ein lustiger Capitain.
Valeria, Honorii Gemahlin.
Pulcheria, Theodosii Printzessin Schwester.
Licinia, der Valeria Kammer-Jungfer.

Der Prolog des am 28. April 1699 zu Stuttgart aufgeführten Singspiels „Der in seiner Freyheit vergnügte Alcibiades“, in dem die Personen Flora und Mercurius auftreten, dürfte eher von Kusser vertont sein — wenigstens fehlt ein solcher im Textbuch gleichen Namens, das von einer Hamburger Aufführung im Jahre 1697 berichtet. Die Personen der Oper — in beiden Büchern übereinstimmend — lauten:

Agis . . . . König von Sparta.
Timea . . . eine Griechische Printzessin, des Agis Verlobte.
Alcibiades . . Fürst von Athen.
Aspasia . . . eine griechische Printzessin, des Pericles Verlobte, unter dem Namen Doriclea.

Pericles . . . ein Griechischer Fürst in Sclaven Tracht unter dem Namen Philenus.
Lisander. . . Feld-Herr der Spartaner.
Telemides . . des Alcibiades Vertrauter.

Eine Notiz des Hamburger Buches lautet: „es ist dies Stück „wegen der vortrefflichen Composition des Herrn Stephani unter „die Italiänische Music gesetzet, daher Verständige es nicht übel „deuten werden, daß die Worte gezwungen, und der Styl bisweilen „nicht zum besten ist . . .“ Sittards Vermutung betreffs der musikalischen Autorschaft Steffanis wird hierdurch bestätigt. — Mattheson führt in Übereinstimmung mit Chrysander Ortensio und Fiedler als Textdichter, bezw. Übersetzer an. Kusser scheint nun in Stuttgart die Originalübersetzung hergestellt zu haben; denn er scheidet die Soloszene des Agis (II, 4) aus, die in der Hamburger Notiz als textliche und musikalische Zutat bezeichnet wird; ferner finden sich folgende Arien: Pericles I, 1; Aspasia I, 2, 11; Telemides I, 13; Timea, Timea und Agis I, 16; Aspasia und Alcibiades II, 3; Timea und Alcibiades II, 9; Agis II, 12; Alcibiades III, 4; Telemides III, 12 — gleichfalls im Stuttgarter Buche geändert. Soweit handelt es sich wohl nur um Verbesserung der Diktion, nicht um neue Arien, denn Metrum und Verszahl sind von der Veränderung unberührt. Ferner ist ein Schlußchor „Freude, Ruhm, Lust und Vergnügen“ hinzugekommen.

Des weiteren treffen wir wiederum Gianettinis Opern „Die glücklich wiederlangte Hermione“ und „Medea“ an, gefolgt von Steffanis „Der hochmütige Alexander“. Die erstgenannte Oper ging in Stuttgart am 7. November 1699 als am Geburtstage der Fürstin Magdalena Wilhelmina, Markgräfin zu Baden, in Szene. Das Textbuch ist seinerzeit Sittard nicht zugänglich gewesen, weshalb er den Inhalt nach Chrysander wiedergibt, der das Hamburger Textbuch von 1695 benutzte. Unser Libretto ist mit dem letzterwähnten bis auf eine einzige Arie identisch. Außerdem ist es um einen Prolog reicher: „Charitina von einer Nymfen begleitet und Chorus.“

Ein neuer Prolog mit den Gottheiten Jupiter, Pluto, Neptun, Aethra, Cybele findet sich auch bei der am 3. Oktober 1700 aufgeführten „Medea“, deren Buch übrigens nach dem Aurelischen

Libretto „Medea in Atene“ gearbeitet ist, das mit beigefügter deutscher Übersetzung (vgl. Chrysander) 1688 in Wolfenbüttel erschien.

„Le rivali concordi oder die versöhnten Nebenbuhler“, am 18. September 1699 aufgeführt, sind, wie schon Sittard mitteilt, nicht identisch mit der Braunschweiger Atalanta von 1698, deren Buch vielmehr dem 1705 zu Stuttgart gegebenen Singspiel „die verirrten Liebhaber“ nahe verwandt erscheint. Aber auch die 1692 zu Hannover gegebene Oper gleichen Namens von Ortensio-Steffani, die dann 1698 als „die vereinigten Mitbuhler oder die siegende Atalanta“ zu Hamburg herauskam, stimmt mit unserm Libretto nicht überein. Man kann also Steffani nur vermutungsweise als dessen Komponisten hinstellen.

Das am 11. Oktober 1698 aufgeführte einaktige Schäferspiel „Erminia oder die in Liebe verwandelte Widerwärtigkeit“, von dem Sittard ausführlich handelt, der übrigens die Heldin fälschlich mit Erwina oder Erwinia tituliert, dürfte vielleicht zu Stuttgart entstanden und von Kusser komponiert sein. Übrigens ging dem Werke als „Vorspiel“ eine von Sittard ignorierte Arie der Sylvia voraus mit dem auf den Geburtstag der Prinzessin Bezug nehmenden Schluß „Vivat Eberhardina Ludovica“.

„Orontea oder die sigende Liebe“, die am 3. Oktober 1699 in Szene ging, eine von Sittard nicht angeführte dreiaktige Oper mit dem Chor „Stimmt heut mit Freuden einen Glückwunsch an“ (nämlich zum Geburtstage der Herzogin Johanna Elisabetha) ist nach Cicogninis „Orontea, regina d'Egitto“ (Venczia s. a.) gearbeitet, die mit der Musik von Cesti 1686 zu Wolfenbüttel aufgeführt worden war.

Die Personenverzeichnisse beider Libretti lauten:

Orontea, Königin von Egypten.	Orontea, regina d'Egitto.
Creon, ein Vetter der Oronteen.	Creonte, filosofo Aio della regina.
Silandra, der Orontea Hof-Dame.	Silandra dama.
Hiacinta, der Princessin Améa Hof-Dame unter dem Namen Isméro in Manns-Kleidern.	Corindo, cavalier di corte.

Alidoro, Printz in Phönicien, der verstellte Mahler.
Corindo, ein Hof-Cavallier der Orontea.
Tibrino, ein lustiger Soldat.
Aristea, des Alidoro vermeinte Mutter.
Gelone, eine lustige Person.
Gelone buffone.
Tibrino valletto.
Aristea vecchia.
Alidoro creduto figlio d'Aristea, che si scuope essere Floridano figlio di Sidonio rè de Fenici.
Giacinta schiava in habito di mascio sotto nome d'Ismero.
Soldati della Guardia Reale.

Der Oper „Junia“ (nicht, wie Sittard schreibt, „Junio“), gegeben am 11. Oktober 1699, sind wir schon in Augsburg begegnet. Ein Libretto ähnlichen Namens oder Inhalts ist mir nicht bekannt geworden. Ein außerordentlich schwaches und nicht ganz klares Liebesintrigenspiel bildet die Handlung. Da es aber Kusser — wie man am später näher zu besprechenden „Erindo“ sieht, mit der Wahl seiner Texte nicht immer sehr genau nahm, so ist es nicht unmöglich, daß die Komposition von ihm stammt.

Personen des Vorspiels:
Cloris, Sylvia, Tyrsis, Amarillis.
Lisetta. Daphnis. Amyntas.
Diana. Neréa. Mirinda. Iris. Echo.
Nymfen, Schäfer und Schäfferinnen.

Personen des Sing-Spiels:
Junia.
Arindo.
Leander.
Pipo, des Leanders Diener.
Frauenzimmer bey der Junia.
Pagen bey Leander und Arindo.

Die am 18. September 1701 gegebene Oper „Floridaspe oder die gerechtfertigte Unschuld“, ein italienisches Libretto, dem nur die deutsche Übersetzung gegenüber gedruckt ist, dürfte schwerlich Kusser zum Komponisten haben.

Prolog:
La Pace.
La Discordia.
La Giustizia.
Il Sole.
Amorini.

Interlocutori:
Rodimarte, Rè di Tebe.
Agrismondo, fauoritto dal Rè.
Lisaura, Dama principale di Corte.
Floridaspe, priuato di Tebe, impriggionato alla torre.
Osmino, confidente di Floridaspe.
Maffaro, Napolitano.

Außer den uns bereits bekannten Opern „Jason“ und „Porus“, denen in Stuttgart gleichfalls Prologe vorangehen, stammt nachweislich nur die Komposition des Hirtengedichtes „Der verliebte Wald“ von Kusser. Dies einaktige Schäferspiel besteht nur aus 7 Auftritten und stellt einen rein lyrischen Erguß freudiger und sentimentaler Liebesstimmungen dar. Es enthält Anfangs- und Schlußchor, 4 arios gehaltene Rezitative — worauf die mehrfach wiederholte Bemerkung a 2 hinweist —, eine Soloarie (Sylvia), 4 Duette und eine Entrée: Sylvia mit ihren Gespielinnen.

Personen:

Amarillis.	Mirtillo.
Fillis.	Amyntas.
Sylvia.	Lirindo.
Lisetta.	Sylvander.
Echo.	Daphnis.

Das Textbuch enthält eine Widmung Kussers an den Herzog Eberhard Ludwig, worin er seine Komposition als die bisher „am wenigsten unvollkommene“ bezeichnet. „Sind gleich die niedrige „Gedancken verliebter Hirten zu schlecht, Euer Durchl. hohe Sinnen „aufzuhalten, so hoffe ich doch, daß der unsträffliche Liebes-Streit „ihrer beständigen Treue, die sie hierinn blicken lassen, ein Ge„müthe, welches alles Treumeinendes zu lieben . . . pfleget, . . . er-

„götzen könne.“ Ist es vielleicht mehr als ein Zufall, daß dieses „Hirtengedicht“ mit dem Augsburger Erindo-Buch, das letztere unter dem Namen „Die Unsträffliche Liebe“, sich in ein Bändchen zusammengeheftet findet? Geschah dies etwa aus Sparsamkeitsrücksichten, weil die Auflage des Augsburger Erindo-Buches noch nicht vergriffen war? In diesem Falle gälte die Widmung an den Herzog nicht sowohl dem „Verliebten Wald“, der dann als bloßer Prolog zu betrachten wäre, sondern dem nachfolgenden „Erindo“, einer zu jener Zeit beliebten Oper, wie die 1695 zu Hamburg gedruckte Ariensammlung beweist. Möglicherweise könnte also Kusser mit der „am wenigsten unvollkommenen“ seiner Kompositionen den „Erindo“ gemeint haben, zumal da die Hirten im Verlaufe jener kurzen einaktigen Handlung keine Gelegenheit haben, zu zeigen, was den moralischen Hintergrund des „Erindo“ abgibt, nämlich: „den unsträfflichen Liebesstreit ihrer beständigen Treue“ — wovon doch im Vorwort ausdrücklich die Rede ist.

Auch „Ariadne“ muß, einer Bemerkung im Vorwort der „Musenlust“ zufolge, zu Stuttgart aufgeführt worden sein.

Die Kapelle war von 1684—86 von 15 Mitgliedern auf 32 gestiegen. Sie zählte bei Kussers Amtsantritt deren 33. In den Akten werden mehrfach Instrumente erwähnt: neben dem unentbehrlichen „Klavir“ auch Theorben, französische und deutsche Baßviolons, Violoncelli, Violen, Flöten, Oboen, Kornetts und Trombonen. Über die Kusserschen Ankäufe von Orchesterinstrumenten, die ihm später von seinen Gegnern zur Last gelegt wurden, sind wir nur sehr spärlich unterrichtet, da sich im Kgl. Finanzarchiv zu Ludwigsburg nur eine Rechnung der Stiftungsverwaltung aus den Jahren 1690—1708 findet. Es ist darin die Rede von einer durch Kusser angeschafften „Viola Piccola, welche von einem sonderbahren reso- „nanz sein und neben den ordinari saiten auch stählerne haben „solle“.

Die Kapellmitglieder setzten sich nicht nur aus Deutschen, sondern auch aus Italienern und Franzosen zusammen. Unter Kussers Direktion ward laut herzoglichen Dekrets vom 14. Oktober 1701 der Hofmusicus François Renel mit 150 fl. Gage und Kost bei Hofe angestellt. Francesco Venturini, „ein vorzüglicher Violist“, der Baßspieler La Rose und der Baßsänger Ricci werden in den Akten lobend erwähnt. Auch hat nachweislich Kusser mehrere

italienische Mitglieder persönlich engagiert, so den Violoncellisten Rubini aus Bologna und den Kastraten Campioli. Wie die Arbeiten von Bossert in den „Württembergischen Vierteljahrsheften für Landesgeschichte“ (über die Stuttgarter Hof-Kapelle) bezeugen, hatte der Hof schon frühzeitig Fühlung mit Italien, und bereits im Jahre 1625 finden sich welsche Kapellmitglieder. Zu Kussers Zeiten wurde der nachmalige Kapellmeister Störl zu weiterer Ausbildung nach Italien gesandt. Aber auch Kusser selbst bereiste im Auftrage des Herzogs dieses Land. Aus den Akten geht sein Besuch der Städte Bologna und Venedig hervor; er brachte Instrumentisten, Instrumente und Musikalien nach Stuttgart mit. Die älteren Biographen Kussers wissen sogar von zwei italienischen Reisen Kussers zu berichten. Nach Hawkins sollen sie um 1700 erfolgt sein; Grove verlegt sie bestimmter zwischen 1700 und 1705.[1]) Die noch vorhandenen Akten geben nur Aufschluß über eine einzige Reise, die dem Anscheine nach im Sommer des Jahres 1701 stattfand.

Neben der bereits erwähnten Ariensammlung aus ‚Ariadne‘: „Heliconische Musenlust“ erschienen im Jahre 1700 noch drei andere Werke Kussers zu Stuttgart im Druck: „Apollon Enjoué“, „Festin des muses“ und „La cicala della cetra d'Eunomio“; je 6 Orchestersuiten. Von dem Vorhandensein der beiden letzteren Werke war bisher nichts bekannt. Ihre Kenntnis verdanke ich einer Mitteilung des Herrn Professor Sandberger, der diese Suiten im handschriftlichen Katalog der Gräflich Schönbornschen Bibliothek zu Wiesentheid verzeichnet fand.

Es handelt sich auch hier wieder um französische Ouvertüren, gefolgt von den uns bereits bekannten Tanzformen, denen aber häufig Trios der Oboen mit einem Baßinstrument angehängt sind. Außerdem wechseln sie diesmal mit einer Art Charakterstücken ab, die sich z. T. in gefälligen Tonmalereien ergehen. So wird z. B. in „Les Vents“ das Sausen des Windes, in „Les Chasseurs“ der Hornruf musikalisch versinnbildlicht.

Ferner finden sich Entréen und Märsche. Die mit „Chœur“ bezeichneten Stücke sind möglicherweise Transscriptionen von Chören aus Kussers Opern. Man erkennt gegenüber der „Composition de musique“ die größere Reife auf den ersten Blick. Die Melodik,

[1]) Grove, Dictionary of music, S. 412.

wiewohl immer noch kurz angebunden und auf die Länge oft merklich abflauend, hat viel an Biegsamkeit gewonnen. Die Technik weist vielfach echte Kontrapunktik im alten Sinne auf. Wo es sich nicht um liedartige Gebilde handelt, ist auf strenge Gleichberechtigung aller Stimmen gesehen, deren jede ihre eigene Physiognomie trägt. Hinsichtlich der polyphonen Satzkunst ist Kusser seinem Meister Lully, dem er der Form und dem Geist nach auch hier treu geblieben, bedeutend überlegen, wenn auch nicht an Harmoniegefühl.

Kussers Stellung am Hofe war eine hochangesehene. Er hatte, wie wir wissen, eine sehr starke Gage, die ihm den Luxus mehrerer Reitpferde gestattete, und weitgehende Befugnisse, von denen er, da er der Gunst des Herzogs sicher war, energisch, vielleicht auch bisweilen etwas rücksichtslos, Gebrauch machte. Auch an äußeren Ehrungen fehlte es anscheinend nicht. So ist in den Akten einmal die Rede von einem kostbaren Geschenk des Markgrafen zu Durlach an Kusser. Ein schon von Krauß[1]) des öfteren zitiertes Gutachten über die „Hochfürstliche Capell“ rühmt die persönlichen und musikalischen Vorzüge des Kapellmeisters und wirft helles Licht auf das Verhältnis zu seinem Kollegen Theodor Schwarzkopf. „Er (Schwarzkopf) ist sonsten ein guter, ehrlicher „Mann, erhält aber seine Autorität gar nicht bei der Musik und „kommt sicherlich Coussern nicht bei“ — heißt es darin. „Könte „ja Schwarzkopf zu einem Stadtkapellmeister gemacht werden oder „sonst etwas vor ihn erfunden werden.“ Es ist gar nicht nötig, in diesem Manne, wie Sittard das tut, einen schwarzen Intriganten zu wittern; vielmehr begreift es sich ohne weiteres, daß er von Anfang an auf Kusser erbittert sein mußte, dessen Erscheinen bei Hofe ihn in seiner bisherigen Wirksamkeit vollkommen lähmte. „Da weder der Herr noch die meisten Bedienten etwas, ja gar „nichts von der Musik verstanden“, so war man lange Jahre mit der alleinigen musikalischen Leitung Schwarzkopfs, der auch Singspiele komponierte, nebenbei in der Kanzlei beschäftigt war und seinen Pflichten für wenig Geld nachkam, zufrieden gewesen. Nun riß ein Mann die Zügel an sich, dem über seinen Kopf hinweg der Titel „Ober-Kapellmeister“ zuerkannt ward, der eine genau zehnmal so große Gage, als er mit seinen 100 fl. jährlich, bezog,

[1]) Krauß, Das Stuttgarter Hoftheater. Stuttgart 1908.

und ihn vollständig aus seinem gewohnten Sattel warf. Denn da, wie es in dem angezogenen Schreiben weiter heißt, „Cousser sich „angemaßet, sowohl die besten und meisten Kirchenstücke, als fast „alle Kammer- und Nacht-, als Tafelmusiken, auch alle Operen auf- „zuführen, bleibt also Schwarzkopfen nichts übrig, als des Sontags „Nachmittag etwas hervorzubringen“. So verleitete ihn der Haß auf seinen glücklichen, ihn hoch überragenden Nebenbuhler zu wenig schönen Ausfällen hinter dessen Rücken. Noch nach Kussers Abschied, als ihm Störl als Kapellmeister zur Seite gesetzt wurde, konnte Schwarzkopf den Verlust seiner ehemaligen Befugnisse nicht verschmerzen und wandte nun die Spitze seiner Angriffe gegen diesen, und noch später gegen Brescianello, wie vordem gegen Kusser, „durch dessen Intriguen“ er „unverschuldeter Dinge in Miscredit gesetzt worden wäre“. Das Intrigieren würde aber zu Kussers explosivem Temperament, wie wir es bisher kennen lernten, schlecht gepaßt haben. Schleichwege zu gehen ist Sache vorsichtiger Leute, und vorsichtig war Kusser nicht. Schwierig im dienstlichen Verkehr mit den Behörden muß er dagegen wohl gewesen sein: „in seinem Compartement etwas bizar.“ Rühmend wird aber in jenem Gutachten seiner Fähigkeit gedacht, sich bei den Musikern in Respekt zu erhalten. Und weiterhin wird ihm das ehrenvolle Zeugnis ausgestellt, er führe mehr Stücke von andern, als von sich selber auf. Das paßt recht wohl zu der Schilderung Matthesons, der ihn ja zu jenen seltenen komponierenden Dirigenten zählt, von denen als rühmliche Ausnahme einer auf 50 von solchen kommt, die ihr eigenes „liebes Ego“ in den Vordergrund stellen; weniger paßt es zu den Ausführungen Schwarzkopfs, Kusser überbürde absichtlich die Kapellknaben mit Kopistenarbeit „nur damit sie mir nichts schreiben könnten und ich dadurch in „meinen Geschäften gehindert werde“. Ein Mann vom Selbstbewußtsein Kussers hat es gewiß verschmäht, gegenüber einem minderbegabten und sowieso beiseite gesetzten Kollegen derart kleinliche Mittel anzuwenden.

Da, wie wir gleichfalls aus jenem Schreiben erfahren, der Herzog Kusser die Stange hielt — „stat pro ratione voluntas“ bemerkt dazu kopfschüttelnd der höfische Verfasser, dem Kussers hohes Gehalt ein Dorn im Auge war —, so gab er den Klagen Schwartzkopfs kein Gehör. (Vgl. Anhang.)

Aber es gab schlimmere Gegner. Mit dem aus Bologna mitgebrachten Rubini, einem bevorzugten Liebling Kussers, hatte sich dieser eine Natter am Busen großgezogen. Wie er überhaupt den von ihm engagierten Italienern gegenüber sich besonders verpflichtet gefühlt zu haben scheint, kameradschaftlich mit ihnen verkehrte, sie auf seinen Pferden spazieren reiten ließ, so hatte er sich ganz besonders des Rubini, des einzigen Violoncellisten im Orchester, angenommen; wo er nur konnte, dessen böse Händel vertuscht, „seinen hitzigen Bolognesischen Kopf deffendiret“ und ihm wiederholt Geld ohne Sicherheit und Zinsen geliehen. Es gab Zahlungsschwierigkeiten, dadurch veranlaßt, daß Rubini für sein an die Hofkapelle verkauftes Instrument nicht die von ihm geforderte Summe erhielt, wofür er Kusser verantwortlich machte. Um zu seinem Gelde zu kommen, belegte dieser, dem endlich die Geduld riß, die Gage des Rubini mit Beschlag, und nun begannen die unerquicklichen Hetzereien des Italieners, dem sich auch dessen Landsleute und der französische Baßspieler La Rose anschlossen. Es kam im Dezember 1701 zum Prozeß, aus dessen Akten deutlich das undankbare, feige Verhalten der Welschen gegen Kusser hervorgeht.[1]) Dieser wußte bei alledem seine Autorität zu wahren. Aber im August 1703 ward seine Lage schwierig.

Wie in Braunschweig Bressand den Kapellmeister bezüglich der Chorknaben glaubte bevormunden zu müssen, so geschah es hier durch Kussers vorgesetzte Behörde, den Kirchenrat. Als dieser von ihm einen Bericht über die Kapellknaben verlangte, schlug er dies Ansinnen ab, da er niemand „als Serenissimo oder dem Hoff-Marschallen und Haußhofmeister Bericht zu geben schuldig“ sei. So beschwerte sich denn schließlich der Geheime Rat beim Herzog über Kusser, dem auch noch zur Last gelegt wurde, er habe eigenmächtig Instrumente angeschafft, Reparaturen veranlaßt und „simpliciter die Zettel zur Bezahlung geschickt“. Die Kosten hätten sich auf fl. 875 belaufen. Der Herzog ließ ihm nunmehr einen Verweis erteilen. Das Schreiben aus dem Feldlager Göggingen bei Augsburg trägt das Datum des 8. September 1703. „Gleichwie „nun aber unser Absehen bey befohlener Reduction der HofMusic, „. . ., auff Wieder Einführung besserer Ordnung bey derselben mit

[1]) Vgl. Anhang.

„abzielet, Also seind wir nicht gemeinet, Ihme Ober-Capellmeister „in seiner eigenmächtig suchenden Independenz seiner behörigen „Instanz länger zuzusehen, Sondern vielmehr Ihn zu schuldigem „Regard gegen der Visitation und andere Collegia und folglich „auch Annehmung deß auff Ihme lautenden Staats und Abschwö- „rung deß darzue destinierten Juramenti mit Nachdruck anweisen „zu lassen". Charakteristisch für Kussers unbeugsamen Willen ist die Tatsache, daß er trotz des herzoglichen Machtwortes diesen ihm nicht völlig zusagenden Kontrakt bis zum letzten Tage seines Aufenthaltes nicht unterschrieben hat!

Daß die „Reduction der Hofmusik" auch eine Reduktion des Gehaltes ab Georgii 1704 und die Entziehung des „alten adelichen Costgeldes" für Kusser nach sich ziehen sollte, verleidete diesem seine Stellung noch mehr. Noch ehe es aber dazu kam, hatte der Herzog in einem Dekret vom 19. März 1704 Kussers Abschiedsgesuch genehmigt. Zur Abfertigung und als Reisezehrung erhielt dieser noch 100 Speziestaler ausgezahlt. Zwar wandte er sich am 12. Mai 1704 brieflich an den Hofmarschall um völlige Auszahlung des letzten Vierteljahres, erhielt aber schon tags darauf den von Sittard übersehenen abschlägigen Bescheid: „Ihme mündlich zu „remonstrieren, daß es nicht styli, in dergleichen casu eine Be- „soldungsnachfolg zu reichen; man hette dennoch ex singulari gratia „ihme die schon bewußten 200 fl. bewilligt. factum! Es seye „schon gut." (Vgl. Anhang.)

So endete also Kussers sechsjährige fruchtbringende Wirksamkeit am Hofe zu Stuttgart mit einem jähen Mißklang.

„Endlich, weil ihm Teutschland zu enge geschienen, ist er „nach England gegangen, woselbst er als ein privatus sich auf- „gehalten, von information und bisweilen aufgeführten musicalischen „Concerten für die Gebühr, etliche Jahr gelebt", fährt Walther in seiner Lebensbeschreibung Kussers fort, übereinstimmend mit Hawkins, der auch etwas über dessen produktives Schaffen zu jener Zeit zu berichten weiß. Er soll nämlich damals eine von William Meres auf den Tod der berühmten Sängerin Arabella Hunt gedichtete Ode zu London komponiert haben. Diese durch hervorragende Schönheit ausgezeichnete Sängerin und Lautenistin starb im Dezember 1705 und wurde auch von Congreve in einer Ode besungen.[1])

[1]) Forkel II, S. 210 (Allgem. Gesch. der theor. u. prakt. Musik).

Im Jahre 1710 finden wir Kusser wiederum in fester Anstellung, und zwar an der Kathedralkirche zu Dublin in Irland, wie die mehrfach genannten Quellen übereinstimmend melden. Hawkins und Gerber erzählen, daß er es um diese Zeit versucht habe, den Titel eines Doktors der Musik an der Dubliner Universität durch eifrige theoretische Studien zu erwerben. Wenn er auch dieses Ziel nicht erreichte, so verschaffte ihm doch sein guter Ruf auch ohne Titel eine Kapellmeisterstelle beim Vizekönig von Irland, die er bis zu seinem Tod inne hatte. — Bei der Aufzählung der Werke Kussers bemerkt Walther zuletzt, er habe auch noch einen Bogen Text in 4to erhalten, auf dem sich jener nenne: „Master of the Musick, „attending his Majesty's State in Irland and Chappel-Master of „Trinity-College". Die Bibliothek des Trinity-College teilte mir indessen mit, daß Kussers Name in den Listen der früher dort angestellten Organisten nicht vorkomme; auch sei daselbst der Ausdruck „Chapel Master" nicht bekannt. Organist und choir-master könnten in der Dubliner Kathedrale vielleicht ein und dieselbe Person gewesen sein. Bisweilen auch seien diese Posten doppelt besetzt gewesen. Soviel bekannt, habe bis zum Jahre 1775 die Kapelle des Trinity-College überhaupt keinen ständigen Chor besessen. Dagegen finde sich Kussers Name in einem Zeitungsausschnitt, der von Hawkins benutzt worden sei, als „conductor of ‚His Viceroy's Band'" erwähnt. Näheres über diese Stellung konnte ich nicht erfahren, doch ist es vielleicht nicht ausgeschlossen, daß diese königlichen Musiker zu besonderen Feierlichkeiten der Universität herangezogen wurden, woraus sich der von Kusser selbst angegebene Titel „Chappel-Master of Trinity-College" erklären würde.

Die Ernennung Kussers zum „Chief-Composer and Music Master in Dublin Castle" erfolgte, wie ich durch die Public Record Office zu Dublin erfuhr, am 12. November 1716. —

Aus der letzten Periode des Meisters haben sich die Texte zu 9 sogenannten Serenaden erhalten, Gelegenheitskompositionen zur Geburtstagsfeier englischer Regenten. Zwei davon führen die Bezeichnung „theatralisch". Nach einer weiteren Privatmitteilung des Dubliner Archivs existiert noch eine Rechnung über die Aufführung einer dieser beiden letztgenannten Serenaden, der vom Jahre 1712 zum Geburtstage der Königin Anna, worin Kussers Name vor-

kommt. Offenbar handelt es sich hier um den Text zu jener Musik, die, früher im Privatbesitz Chrysanders, nunmehr der Hamburger Stadtbibliothek angehört. Einwandfrei feststellen läßt sich das Gesagte einstweilen nicht, da das in Frage kommende Textbuch laut Katalog sich zwar auf der „Library of Her Dean and Chapter of Cashel" zu Dublin befindet, aber der Benutzung in keiner Weise noch zugänglich ist. Diese „Serenata Theatrale" enthält die einzigen uns erhaltenen Chorsätze und Rezitative Kussers. Hatten wir ihn bisher vorzugsweise als Lyriker kennen gelernt, so zeigt er nun in den Gesängen des „Discord" auch dramatische Züge. Da die vollständige Partitur erhalten ist, haben wir ferner Gelegenheit, die oft sehr detaillierte Begleitung der Arien zu bewundern, wenn auch deren Melodik nicht die Kraft und Expansion mancher Stücke aus „Erindo" erreicht.

Kussers Stellung war offenbar eine angesehene und gut dotierte. Das beweist seine kostspielige Reise von Dublin nach Stuttgart, die mit langem Aufenthalte in der letztgenannten Stadt verbunden gewesen sein muß. Dort nämlich lebte Kussers verwitwete Schwester mit ihrem damals noch unmündigen Sohn, dem nachmaligen Komponisten und Kapellmeister Daniel Gottlieb Treu. Über diese Reise erzählt uns Mattheson — es ist von der Mutter des jungen Daniel die Rede —: „Ihr Bruder war der weitberühmte Capellmeister „Sigismund Kusser (oder wie er sich selbst schrieb: Cousser). „Derselbe kam aus Irland nach Stuttgard und erwieß sich unserm „jungen Treu nicht nur als einen Blutsfreund und Oheim; sondern „als einen andern Vater: indem er ihn, nebst verschiedenen andern „Wissenschaften und Künsten, auch den doppelten Contrapunkt gantz „offenhertzig lehrte".[1]) — Nun läßt sich in ein paar Wochen, namentlich wenn der Unterricht in „anderen Wissenschaften und Künsten" daneben herläuft, weder der doppelte Kontrapunkt lehren, noch sich der Ehrentitel eines „andern Vaters" erwerben. Daher muß Kussers Aufenthalt in Stuttgart, wofür schon die Länge, Kompliziertheit und Kostspieligkeit der Reise spricht, wenigstens ein Jahr gedauert haben; ein Urlaub, wie er gewiß nur angesehenen Persönlichkeiten gewährt wird, selbst wenn man annimmt, daß die Tätigkeit Kussers in Dublin eine vorwiegend kompositorische, ihn

[1]) Mattheson, Ehrenpforte, S. 371.

zu äußerem Dienst wenig verpflichtende gewesen sei.[1]) Diese letzte Fahrt des Ruhelosen war wohl ebensowenig eine Vergnügungsreise, wie alle vorherigen, und zeigt uns den „breteur“ von einer menschlich liebwerten Seite. Wenn auch der langen Stillsitzens Ungewohnte den neuen Ortswechsel nach vierjähriger Pause vielleicht freudig begrüßt haben mag, wenn es auch den alten Opernkomponisten und -kapellmeister, dem in Dublin diese starken Wurzeln seiner Kraft beschnitten waren, gereizt haben mag, die Stätte wiederholter und verhältnismäßig langer Wirksamkeit wiederzusehen: sein Hauptzweck war doch, dem Sohne seiner Schwester tatkräftig beizustehen, einen tüchtigen Musiker aus ihm zu machen. Diese Bemühungen sind nicht vergeblich gewesen, denn Treu, mit seinem Künstlernamen Fedele genannt, hat später von sich reden gemacht. Er selbst schreibt an Mattheson: „Ich habe im zehnten Jahre meines „Alters die Music im Singen und Schlagen nebst der Composition „zu lernen angefangen, drey Jahr damit continuirt und hernach „zwantzig Jahr lang, sowohl speculative als active ausgeübet mit „Hülffe meiner beiden seel. Lehrmeister, nemlich: des Herrn „Peuckers, in fundamentis primariis und des seel. verstorbenen „Herrn Coussers, meines gewesenen Herrn Vetters, Capellmeisters „zu Dublin, im doppelten Contrapunkt.“[2])

An diesem Briefe aus Beuthen in Oberschlesien, wo um diese Zeit Treu Kapellmeister des Grafen von Henckel und Donnersmarck war, ist das Datum: der 1. Juli 1724 befremdlich, da Treu bereits um diese Zeit Kusser als verstorben erwähnt.

Walther und die Ausgabe des Gerberschen Lexikons von 1790 geben nämlich, der erstere mit Vorsicht, das Jahr 1726 als Todesjahr Kussers an; die anderen Quellen das Jahr 1727. Die Umstände sprechen für das letztere Datum, da es in der bereits erwähnten Dubliner Zeitungsnotiz heißt: als Nachfolger Kussers sei Dubourg im Jahre 1728 angestellt worden, und auch, wie wir aus den Braunschweiger Kammerrechnungen wissen, Kussers Witwe die erste Auszahlung ihrer Pension im Februar 1728 erhält. Ferner

[1]) In Amerika besteht heute noch die Sitte, den Professoren ein Jahr Urlaub fürs Ausland zu erteilen. Vielleicht genoß Kusser eine ähnliche Vergünstigung.

[2]) Mattheson, Der musical. Patriot, S. 343.

weist das Textbuch der letzten Geburtstagsserenade Kussers als Datum den 30. Oktober 1727 auf. Es handelt sich also offensichtlich um ein Versehen.

Über die Zeit des letzten Stuttgarter Aufenthaltes, sowie der Rückreise nach Dublin haben wir keine Nachricht.

Gerber meldet noch in Übereinstimmung mit Hawkins, daß Kussers in letzterer Stadt erfolgtes Ableben dort wegen seiner großen Talente und „seines guten Betragens“ allgemein betrauert worden sei.

Kapitel II.

Die Werke.

1. Die Suiten.
2. Die Ariensammlungen.
3. Die englische Serenade.

Sämtliche in dieser Arbeit genannten Werke Kussers befinden sich in einer Kopie von des Verfassers Hand auf der Kgl. Bibliothek Berlin. Die Partituren der vier Suitenwerke wurden aus den Stimmheften hergestellt.

I. Die Suiten.

Weitaus der größte Teil der auf uns gekommenen Werke Kussers gehört der Orchestersuite an. Bevor wir auf jene näher eingehen, müssen wir uns daher die Entwicklung der Suite im allgemeinen in kurzen Zügen vergegenwärtigen.

„Die Heimat der Suite", sagt Kretzschmar,[1]) „ist die Volksmusik. Wahrscheinlich ist sie so alt, wie das Instrumentenspiel überhaupt." — T. Norlind,[2]) dessen Ausführungen ich mich im folgenden eng anschließe, weist nach, daß ein Prinzip für die Ordnung der Tänze schon zu Anfang des 16. Jahrhunderts bestand; nicht nur in Deutschland, sondern vor allen Dingen auch in Italien. Hier wie dort findet sich am Ende des 15. Jahrhunderts Vor- und Nachtanz; zu deutsch „Tanz" — im Ganztakt und ruhigen Tempo —, gefolgt vom „Sprung" (Proportz, Tripla, Hupfauf) im Dreitakt mit bewegterem Tempo; auf italienisch „Passamezzo" (Pavana) 𝄵, und Saltarello (Galliarda) 𝄵 3. Die eingeklammerten

[1]) Führer durch den Conzertsaal, Leipzig 1898, S. 10.
[2]) „Zur Geschichte der Suite" S. J. M. G. VII, 2 p. 172 ff.

Bezeichnungen haben die Franzosen den beiden Tänzen beigelegt. Der Nachtanz war gewöhnlich nur eine Umbildung des Vortanzes im Tripeltakt.

Das 15. Jahrhundert kannte nur schreitende und springende Tänze, daher wir auch nur diese im Tanzprogramm verzeichnet finden, das sich, Hand in Hand mit dem Aufkommen neuer Formen, allmählich vergrößert. So bietet uns das beginnende 16. Jahrhundert in Italien bereits eine dreisätzige Tanzfolge dar, deren beide letzte Sätze motivisch aus dem ersten Tanz entwickelt sind.

In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts tritt bei Jacopo de Gorzanis in seinem Lautenbuch (Venedig 1563) die Folge Passamezzo—Padovana—Saltarello auf; alle drei thematisch verwandt (hier unterscheidet man also schon zwischen Passamezzo und Padovana, die vordem identisch waren.) In Carosos Tanzschule Nobiltà di Dame (1577) begegnen wir einer reichen Auswahl drei- und viersätziger Suiten, deren letzte Gruppe mit dem später in Frankreich beliebten, der englischen Gigue verwandten Canario (Canarie) $\frac{3}{8}$, abschließt.

Bei der Überführung nach Deutschland — in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts — erfuhr die italienische Suite zunächst keine Änderung in der Zusammenstellung. Allmählich erhält dann die — in Italien bisher mit der Padovana alternierende oder mit dem Saltarello eng verknüpfte — „Riprese“ eine selbständige Stellung. Überhaupt waren zu Ende des Jahrhunderts unter den Händen großer Künstler die Tänze nach und nach zu selbständigen Kunstformen umgebildet worden. Und nun treten auch ausländische Tänze: italienische, und die schon jetzt große Bedeutung gewinnenden französischen zu den deutschen, und vereinigen sich mit diesen zu neuen Formen.

Frankreich hatte schon 1529 eine dreiteilige Tanzfolge in den sogenannten „Basses-dances“, die sich aber im Laufe des Jahrhunderts nicht weiter entwickelten.

Das Freiwerden der Tänze um die Jahrhundertwende sprengte die geschlossene Form der Tanzfolgen und führte die einzelnen Tänze in Gattungen zusammen. Während in Italien sich Pavana und Galliarda noch am Leben erhielten — die erstere kommt jedoch nur noch im geraden, nicht mehr im Tripeltakt vor —, Passamezzo und Saltarello aber auszusterben begannen, wurden

nach 1580 zwei neue Formen: die Intrada im ruhigen $\frac{4}{4}$- und die Courante im bewegteren Tripeltakt immer häufiger in den Tanzbüchern. Die Franzosen bevorzugen am Ende des Jahrhunderts Ballett und Volte; in Deutschland existiert schon um 1550 die Allemande. Das beginnende 17. Jahrhundert führt noch einen neuen Tanz, die englische Gigue, hinzu. Dieses Tanzmaterial, von dem uns der Komponist „gewissermaßen jede Sorte massenweis, zur beliebigen Auswahl hinschüttet",[1]) ordnet man nun nach verschiedenen Prinzipien. Zuvörderst stehen gewöhnlich noch die beiden alten Tänze Pavana und Galliarda, denen die Allemande zu folgen pflegt. Dieser wiederum schließt sich meistens die Courente an: eine bereits im 16. Jahrhundert bestehende Ordnung, die für das 17. Jahrhundert maßgebend werden sollte. Häufig fiel die Allemande aus, so daß die Folge Pavana—Gaillarde—Courente entstand. Nach den Courenten kamen gewöhnlich die Volten; die in dieser Übergangszeit wichtige Intrada wird meist hinter die Gaillarde gestellt. Die Ordnungen: Pavana—Gaillarde—Intrada oder deren Umkehrung, ferner Intrada—Pavana kommen häufig vor. Schließlich kann auch die Intrada einen deutschen „Tanz" hinter sich haben. Die Stellung der Gigue steht nicht fest.

Um 1610 beginnt man wieder die einzelnen Tänze nach Gruppen zu ordnen und ihnen ein und dasselbe Motiv zugrunde zu legen. So Peurl (Newe Padouan 1610) und Schein (Banchetto musicale 1617). Auf dieser Stufe der Entwicklung „überreicht" uns der Komponist statt der Massen „fertige Sträußchen".[2]) Auch Variationenform findet sich; schon bei Hausmann, der einen eingangs aufgestellten Passamezzo fünf- oder sechsmal umbildet. Doch beschränkt sich diese Variierung gewöhnlich auf einen Satz. Die Suite ließ dies Verfahren im allgemeinen der Orgelmusik und hielt sich in volkstümlichen Grenzen.[2])

In Frankreich erhielt mit dem Auftreten der spanischen Sarabande, die ihren Platz hinter der Courente fand, die Suite folgendes Gesicht: Allemande—Courente—Sarabande. Diese und andere Folgen, die, lose aneinandergefügt, jeder zyklischen Anordnung entbehren, sind jedoch nur Vorstudien zu einer neuen Kunstform,

[1]) Kretzschmar a. a. O., S. 11.
[2]) Kretzschmar a. a. O.

deren Ausbau der französischen Lautenmusik vorbehalten war. Da beim Auftreten einer neuen Tonart die ohnedies schwierig zu behandelnde Laute oft völlig umgestimmt werden mußte, wurde eine Sonderung der Tänze nach Tonarten notwendig. An den Anfang stellte man ein kleines Präludium ohne bestimmten Rhythmus, dem sich Allemande—Courente—Sarabande anreihten; die erstere entweder durch eine Pavana vertreten oder von ihr begleitet. Die Gigue beschloß. Ihre Stellung schwankt indes noch im ganzen 17. Jahrhundert. Zwischen Sarabande und Gigue oder nach der letzteren folgen die übrigen Tänze: Gavotte, Passacaille, Bourrée, Rigaudon, Chaconne. Bezeichnend für die ganze französische Lautenmusik ist das gravitätische „Tombeau" im langsamen Tempo, das sich nicht selten dem Präludium anschloß und die Allemande ersetzte. Die Tanzfolgen der Lautenmusik wurden bald für die ganze Instrumentalmusik maßgebend. Bei Praetorius (Terpsichore 1612) und in — durch Frankreich stark beeinflußten — schwedischen Quellen, ferner in den von Ecorcheville veröffentlichten 20 Suiten nach Casseler Handschriften aus den Jahren 1640—1670 tritt an zweite, oder häufig an erste Stelle die zyklische Form des Branle, von der später noch eingehender die Rede sein wird.

Während der Ausbildung dieser Formen in Frankreich verharrte man in Deutschland noch bei denen der Übergangszeit. Die alte Folge: Pavana—Gaillarde—Intrada findet sich noch 1650 bei D. Oberndörffer (Allegrezza Musicale).

J. G. Löwe (1658) und J. C. Horn (1675) lassen die altbekannte Ordnung Intrada—Gaillarde—Courante wieder aufleben. Mit der neuen Sarabande wetteifert das alte Ballett an Beliebtheit, das nunmehr seinen Platz zwischen Courente und Sarabande einnimmt. Pavana und Galliarde werden nach 1650 selten; die Gaillarde überlebt die erstere um einige Zeit.

Das Verdienst der Einführung der neuen französischen Suite nach Deutschland gebührt J. J. Froberger, der in Paris Verkehr mit den größten Lautenspielern gepflogen hatte. Die Deutschen haben dann im wesentlichen die einzelnen Tanzformen dieser Suite vertieft und weitergebildet.

In Frankreich macht die Suite nach 1660 nur noch geringe Fortschritte. Die Gigue steht, im Gegensatz zum deutschen Brauch, oft am Anfang. Sehr beliebt ist z. B. die Anordnung: Allemande —

Gigue—2 Couranten—Canarie oder — im Code Milleran ca. 1690 —: Präludium—Tombeau—Courante—Sarabande—Gigue—Canarie. Das erste Auftreten des Menuetts fällt wahrscheinlich in die sechziger Jahre des 17. Jahrhunderts. (Böhme führt im II. Teil seiner „Geschichte des Tanzes in Deutschland", Leipzig 1886, ein angeblich von Lully 1653 komponiertes Exemplar dieser Gattung mit untypischem Auftakt als „älteste Menuett" an.) Um 1670 wird es zum Bestandteil der Suite. Wir treffen es um die Wende des Jahrhunderts bereits in großen Mengen an. Die Polonaise, gleich dem Menuett das Zeichen einer neuen Zeit, findet sich schon ca. 1640 in den Lautenbüchern.

Während sich so im Innern der Suite vielgestaltige Wandlungen vollziehen, wird die Aufstellung eines Stückes ohne Tanzcharakter am Eingange derselben zum Prinzip erhoben. Das „Präludium" erfährt allmählich eine immer reichere Ausgestaltung, bis es durch die italienische Fantasie- und Fugenform verdrängt wird. Die Suiten der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts wurden auch von „Sonaten" in mehreren Sätzen eingeleitet; ein Verfahren, das wir in Deutschland z. B. bei Rosenmüller antreffen. Der zweite Teil dieser Sonaten war, im Gegensatz zum präludienhaften ersten, oft im Fugenstil gehalten. Von hier war also der Schritt zur „Französischen Ouverture" mit ihren gleichfalls in diesem Sinne kontrastierenden zwei oder drei Teilen nicht weit. Diese für die weitere Entwicklung der Instrumentalmusik so wichtige Kunstform gelangte durch Lullys Opern zu großer Popularität und wurde zunächst durch dessen Schüler und Nachahmer weiter gepflegt; so z. B. durch Muffat, Fischer, Erlebach, Krieger, Steffani, denen sie zur Einleitung ihrer Orchestersuiten dient.

Diesem Kreise der „Lullisten" gehört auch Kusser an.

Wie wir wissen, hatte er zu Paris, wohl unter Lullys Leitung, seine Ausbildung als Geiger erhalten. Er selbst sagt in der Vorrede seines Erstlingswerkes, daß er es versucht habe, auch in der Komposition sein Vorbild nachzuahmen (imiter), soviel es ihm nur möglich gewesen. Es war ferner davon die Rede, daß diese enge Anlehnung an Lully in der „Composition de musique" vom Jahre 1682 ihren Ausdruck schon rein äußerlich findet durch die Benennung der fünf einzelnen Instrumentalparte. Dasselbe gilt auch von den Schlüsseln. Kusser notiert hier sein „premier dessus",

wie Lully, mit dem französischen *g*-Schlüssel auf der ersten Linie; dann folgen für Haute-Contre, Taille, Quinte die *C*-Schlüssel auf der ersten, zweiten und dritten Linie; der Bassus ist im *f*-Schlüssel auf der vierten Linie notiert.

In seinem andern fünfstimmigen Werke vom Jahre 1700 „La cicala della cetra d'Eunomio" schreibt Kusser, wie Fischer, Erlebach, Muffat, für das erste System den Violinschlüssel vor, dem für die übrigen Systeme Diskant-, zwei Alt- und der Baß-Schlüssel folgen. Ebenso hat er in den beiden vierstimmigen Werken von 1700 „Apollon Enjoüé" und „Festin des muses" den alten französischen Schlüssel mitsamt der Fünfstimmigkeit fallen lassen.

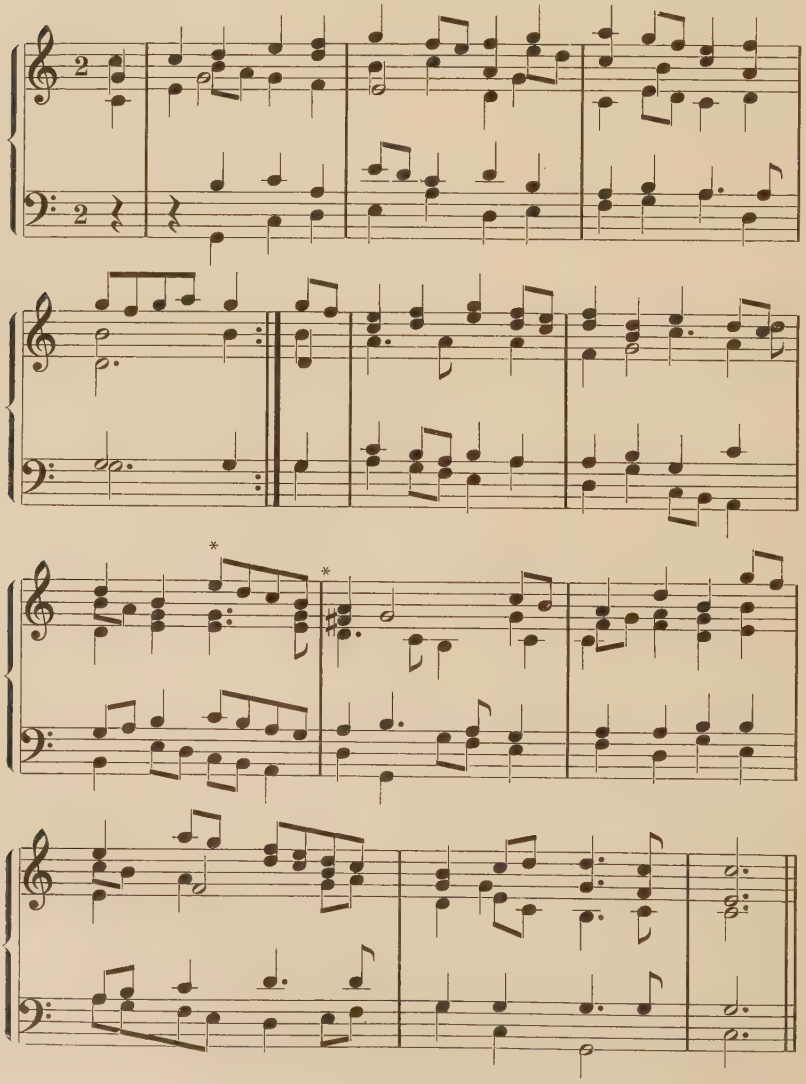
Die Bestimmung dürfte für alle vier Werke die gleiche gewesen sein. Außer der „Cicala", die „operetta musicale" heißt, ist ihnen die Bezeichnung „Ouvertures de Theatre" beigegeben — der Ausdruck „Ouverture" bezieht sich auf die ganze Suite —, die auf die Verwendung der Suiten zu Theaterzwecken hindeutet. „Oeffnung des Theatri" verdeutscht Muffat im Florilegium II den — diesmal nur auf das Einleitungsstück bezogenen — Namen „Ouverture". In formaler Beziehung ähneln Apollon und Cicala mit ihren Charakterstücken dem Florilegium II Muffats stark; und so werden wohl auch die Kusserschen, wie die Muffatschen Suiten hauptsächlich als Musik für die höfischen Maskenbälle gedient haben „damit in Theatralischen Kleidung- und Zubereitungen ansehnlicher darbey gedantzt möchte werden". Ferner haben diese Suiten wohl noch „als Cammer- Tafel- oder Nacht-Music gedienet." [1])

Der formale Unterschied zwischen der „Composition" von 1682 und den drei andern Werken von 1700 ist nicht sehr groß. Dort sind nur, häufiger als hier, unbenannte „Airs" vertreten, und es fehlen gänzlich jene Stücke, deren Namen auf eine poetisierende Absicht des Komponisten hinweisen, z. B. „vole des démons", „les paysans", „les chasseurs" usw.

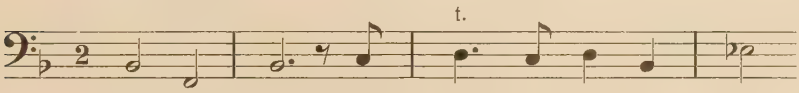
Hinsichtlich des musikalischen Stiles aber bestehen größere Unterschiede. Wie wir wissen, war der alte Kusser Kantor, was die Vermutung einer frühen intimen Bekanntschaft des jungen Johann Sigmund mit Kirchen-, speziell Orgelmusik, nahelegt. Diese Beeinflussung zeigt sich unverkennbar im harmonischen Gepräge der „Composition". Die Schwingen der leichten Weisen sind allzu

[1]) Muffat, Vorrede zum Florilegium II.

stark mit Polyphonie beschwert, die auch jene Nonchalance des Satzes aufweist, wie sie uns in der Orgelmusik bei Hasler, Erbach, Kerll so häufig begegnet. Die Abhängigkeit von den zu jener Zeit bereits im Aussterben begriffenen Kirchentönen ist eine weit stärkere, als bei Coussers Vorbild Lully oder einem von dessen Zeitgenossen. Ein Mißverhältnis waltet zwischen Inhalt und Ausdruck; Kusser spielt zum Tanz auf, aber mit den Mienen eines Predigers:

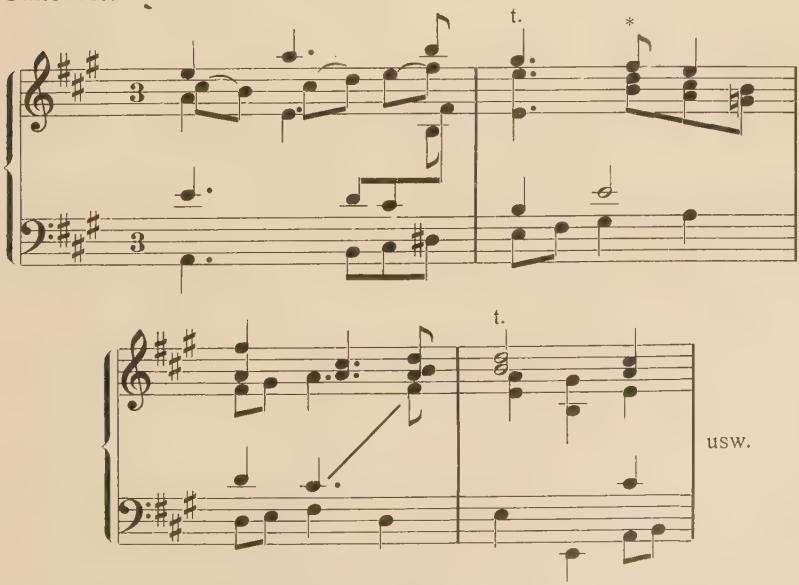


In den drei andern, 18 Jahre später erschienenen Werken ist die Tonalität moderner und mehr im Einklang mit dem Charakter der Melodien, die vielfach den Eindruck der Volkstümlichkeit in uns hinterlassen. Manche dieser Weisen sind auch sicherlich der Volksmusik entnommen; so z. B. No. 2 in der ersten Suite der „Cicala", ein Rondeau, dessen Thema, wenig variiert, sich auch in einer Oper von Joh. Caspar Schürmann („Salomon") wiederfindet. Im „Festin", Suite V, steht ein „Marche", dessen Thema, namentlich wenn es im Baß auftritt, deutlich an das provençalische Marschmotiv in Bizets „Arlésienne-Suite" anklingt:

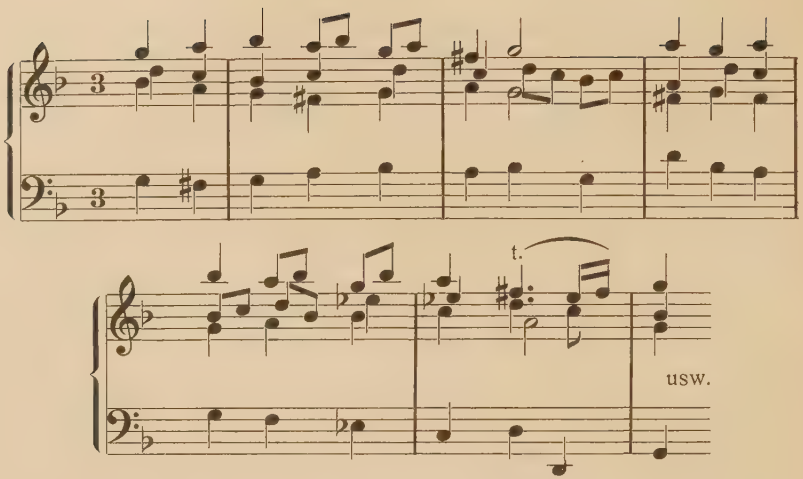


Auch der Anfang einer Sarabande (Festin, Suite VI) kehrt in Schürmanns „Salomon" wieder.

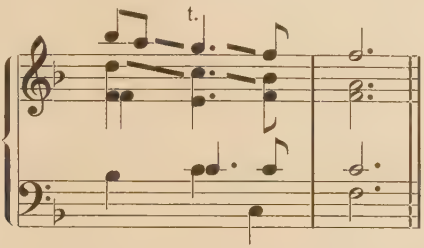
Aber selbst in diesen späteren Suiten ist eine gewisse Schwerfälligkeit noch nicht immer überwunden. Wie altväterisch klingt z. B. das Folgende, die ersten Takte einer Sarabande aus der „Cicala" Suite VI!:



Auch die Satztechnik ist nicht immer vollbefriedigend hinsichtlich der Klangwirkung („Festin" I):



Sie zeigt hier jene, um die Jahrhundertwende fast allgemeine Dekadenz des Instrumentalstiles, hervorgegangen aus dem von vokalen Rücksichten entbundenen Streben nach Ausnutzung der Instrumente in der ganzen Weite ihres Umfangs. Die Meister zu Anfang des Jahrhunderts, z. B. Melchior Franck, Valentin Hausmann, später Schein und, noch gegen die Mitte, der treffliche Hammerschmidt, entfernten sich in ihrer Instrumentalmusik nicht gar weit von den Normen des Vokalstils. Bei ihnen bleibt selbst da, wo die neue tonale Bewegungsfreiheit zu nicht eben zwingenden Modulationen verleitet — wie z. B. bei Schein, Banchetto musicale, erster Teil der Courente aus Suite I — der akkordische Zusammenklang, wenn dieser Ausdruck hier schon erlaubt ist, durchaus satt und volltönend. Dann aber, in dem Maße, als die Neigung zu lebendigerer Polyphonie und selbständigerer Behandlung der einzelnen Instrumentalstimme wächst, wird der Satz, wohl im Vertrauen auf harmoniefüllende Instrumente, wie Cembalo, Theorben, häufig löcherig; mißklingende Fortschreitungen, Verdoppelungen der Terz, der Septime, mehren sich und bilden jene seltsam herbe Strenge der Harmonik, wie wir sie wieder im 19. Jahrhundert bei Berlioz antreffen. Auch ist jene Zeit — und das gilt keineswegs nur für Lully — hinsichtlich gewisser Parallelen, in deren Anwendung unsere Klassiker zu Ende des 18. und im 19. Jahrhundert weit penibler waren, reichlich liberal, wie aus den bezeichneten Stellen der Beispiele 1 und 3 ersichtlich, die als

typisch betrachtet werden können und sich auch bei italienischen Meistern, wie Steffani, finden. Quintenparallelen bei der Kadenz, wie die folgenden, die allerdings auch das empfindliche Ohr nicht kränken (Lully, Thesée III, 6; Schluß der 2. Air):

finden wir nicht nur massenhaft bei Lully, sondern ähnliches z. B. auch bei Kusser, Schmicorer, Fischer, Steffani u. a., selbst gelegentlich noch bei Bach.

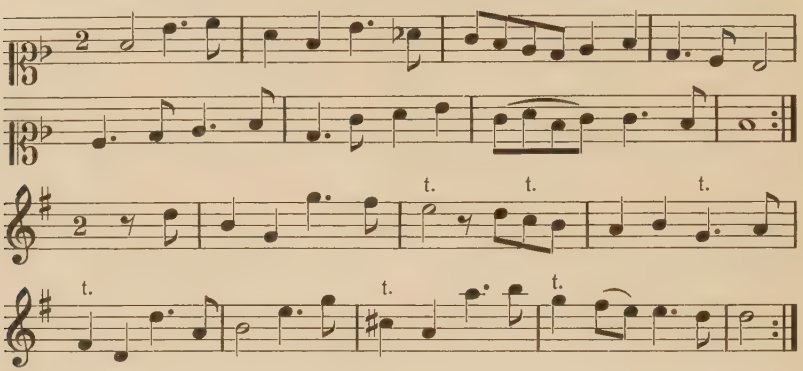
Im allgemeinen besteht bei Kusser eine gewisse Inkongruenz zwischen Kontrapunktik und Harmonik auf Kosten der letzteren; und ist Muffat, den ich für den feinsten der mir bekannten damaligen Suitenkomponisten halte, Kusser schon hinsichtlich der melodischen Erfindung weit überlegen, so ist er es in noch höherem Maße auf harmonischem Gebiete, wo er überall Eleganz und Delikatesse verrät. Bei ihm ist das Verhältnis von Polyphonie und Harmonie im schönsten Gleichgewicht; gewissermaßen fein ausbalanziert.

Tonartlich hält sich jede der 24 Suiten Kussers nach dem Zeitbrauche in der einmal angeschlagenen Tonart; höchstens wird — wie in Ouvertüre I, III, IV des „Festin", oder in No. II, IV, VI der „Cicala" — zwischen Dur und Moll gewechselt; innerhalb eines einzelnen Stückes kommt dieser Wechsel bei manchen Chaconnen vor. Bereits Krieger geht in seiner „Lustigen Feldmusik" von 1704, deren erste 5 „Partien" gelegentlich nächstverwandte Tonarten berühren, hierin weiter. Auch Erlebach verläßt in der dritten seiner „VI Ouvertures" von 1693 bei zwei in G-Dur stehenden Airs die Haupttonart *C*.

Was die Melodik der Suiten betrifft, so bemerken wir häufig im Teil B der einzelnen Stücke — die fast alle zweiteilig sind — ein Abflauen der Erfindung. Kusser war im allgemeinen kein sehr starker Melodiker, und vielleicht erklärt sich aus dieser Tatsache sein Hang zur Kontrapunktik, die auf die Oberstimme

nivellierend einwirkt. Überall, wo, wie z. B. in den Ouvertüren, manchen Entréen und dergl., das kontrapunktische Prinzip der Gleichberechtigung aller Stimmen streng durchgeführt ist, befindet sich Kusser in seinem eigentlichen Element.

Beispiele, wie die folgenden („Composition“ V, 9. Air; Cicala I Entrée), stehen in ihrer melodischen Breite vereinzelt da:



Die Kantilene klingt hier italienisch. Auch in den langsamen Schlußteilen der Ouvertüren „Cicala“ No. III, und namentlich „Festin“ No. I mit ihrem elegischen Ton, tritt dieses italienische Gepräge zutage. Aber das sind Ausnahmen. Im allgemeinen ist die Instrumentalmusik Kussers als rein lullianisch zu betrachten.

Die aus der französischen Volksmusik stammende straffe Periodik mit ihren rhythmischen Wiederholungen herrscht stark vor. Langen Atem verrät fast keine dieser Weisen; und diese rhythmische Monotonie wird — außer in den ouvertüreartigen Stücken mit absichtlich verwischter Metrik — nur dann gemildert, wenn der Komponist die geradtaktige Periodik verläßt. Chrysander hebt in seiner Besprechung von Kussers englischer Serenade das Vorkommen eines Menuetts von 4×3 Takten als etwas Besonderes hervor. Dergleichen nun findet sich oft in Kussers Suiten. Beispiele: „Composition“ Suite I ein ganz dreitaktiges Menuett (oder, wenn man will, viermal 3×2 Takte); desgl. III, No. 7; desgl. V, 9. Die Galliarde VI, 10 (𝔠) ist gleichfalls dreitaktig; das Menuett VI, 3 setzt sich aus Gruppen von 6 Takten zusammen.

Im „Apollon“ besteht Teil B von „les chasseurs“ aus 2×6 Takten (II, 2); inmitten von II, 4 („Trio“) sind zwei überzählige Takte pikant eingeschaltet; II, 11 „Choeur“ ist dreitaktig, die darauf

folgende Gigue sechstaktig aufgebaut. Das Menuett III, 6 zeigt die Gliederung $8 : \| 8 + 4 + 8 (\quad 20) \|$; das Menuett in V, 8 hat einen zehntaktigen 1. Teil.

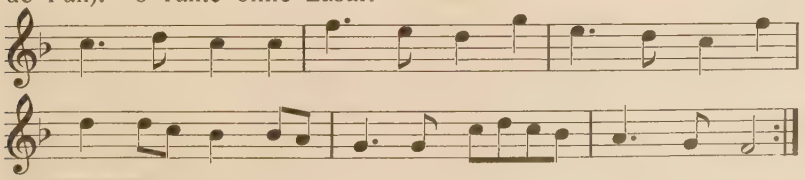
Im „Festin“ ist das Rondeau I, 2 wiederum ganz dreitaktig gehalten, der Passepied I, 6 im $\frac{6}{8}$-Takt zeigt zweimal die Synkopierung ♩ ♩ ♩ |. „Les Chasseurs“ II, 7 weist im 2. Teil, analog dem gleichnamigen Stück im Apollon, 2×6 Takte auf; ebenso das Trio: „Vive la Joye“ IV, 7. Die Gavotte III, 2 hat folgende Metrik: $5 : \| 3 \times 4 : \|$; in dem Marche-Rondeau III, 8 hat das Thema 8, die beiden Zwischensätze 6 Takte. Das nächste Stück, eine Air, ist wieder ganz dreitaktig, das Menuett III, 12 aber durchaus fünftaktig gehalten. „Les plaisirs“ IV, 8 besteht aus 3×8 Takten. Rigaudon IV, 13 ähnelt mit seiner wechselvollen Phrasierung sehr dem unten mitgeteilten Air aus dem Prolog von Lullys „Acis et Galatée“. Die Entrée V, 13 gliedert sich so: $10 : \| 2 \times 7 : \|$; VI, 18 (Air) folgendermaßen: $7 + 8 + 7$.

In der „Cicala“ ist Air III, 12, ebenso wie Menuett IV, 10 wieder dreitaktig. Der erste Teil des Trio IV, 3 hat 2×5 Takte. — Die dreitaktigen Gliederungen werden, wie man sieht, besonders gerne von Kusser angewandt. Sie finden sich schon um die Mitte des 16. Jahrhunderts in der Volksmusik; z. B. in den „Bransles simples“ des von H. Expert herausgegebenen Anonymus.[1])

Die Anregung zu solchen metrischen Freiheiten hat Kusser wohl von Lully empfangen, dessen Opern eine wahre Fundgrube für dergleichen sind. Mitunter erhält man hier den Eindruck der Willkür, oft aber scheinen die Taktgruppen nach einem bestimmten System zu kristallisieren.

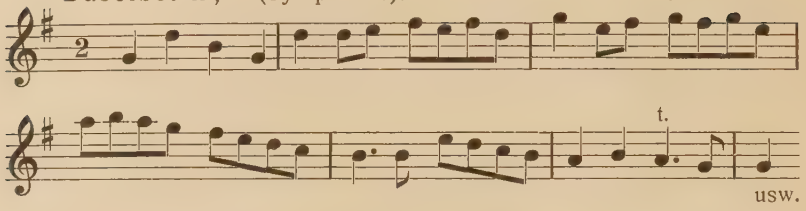
Ich gebe im folgenden eine Zusammenstellung solcher Bildungen aus Lullys Opern, die sich leicht vergrößern ließe:

Bellérophon. Prologue (Marche pour l'Entrée de Bacchus et de Pan). 6 Takte ohne Zäsur.

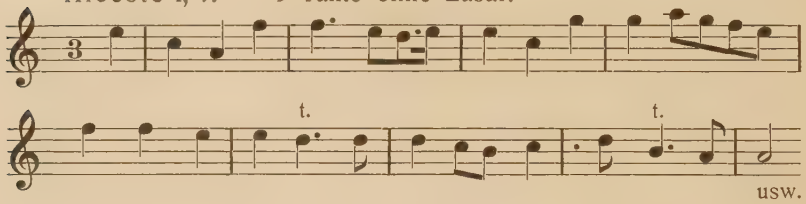


[1]) H. Expert, Les maîtres musiciens de la renaissance française, Paris 1908.

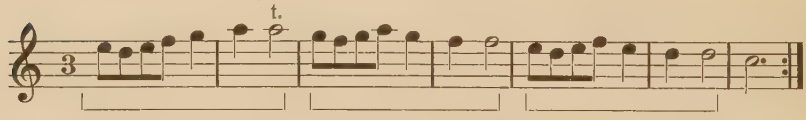
Daselbst III, 5 (Symphonie). 7 Takte ohne Zäsur.



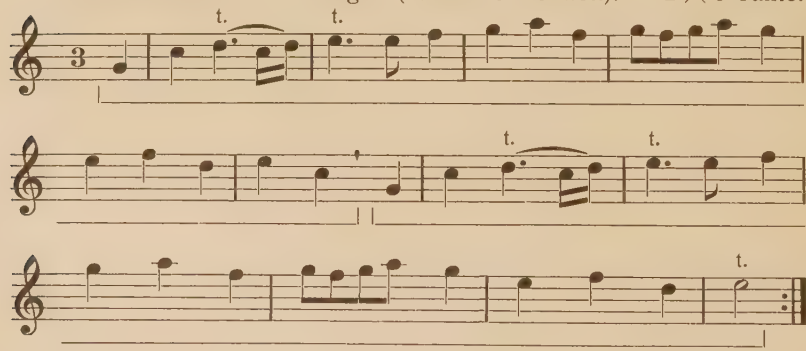
Alceste I, 7. — 9 Takte ohne Zäsur.



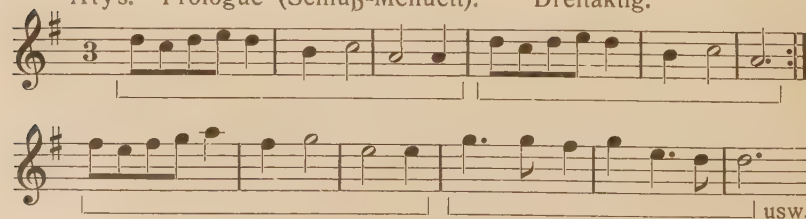
Thésée. Prologue. — 3 × 2 + 1 Takte.



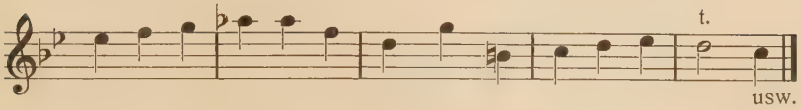
Acis et Galatée. Prologue (1. Entrée-Menuett). — 2 × 6 Takte.



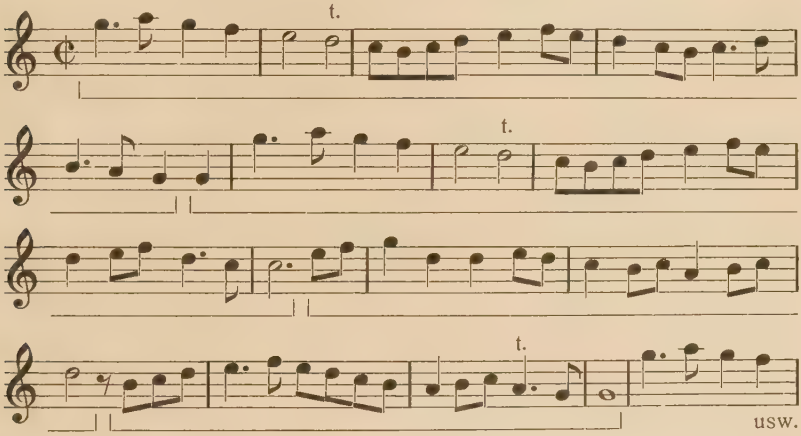
Atys. Prologue (Schluß-Menuett). — Dreitaktig.



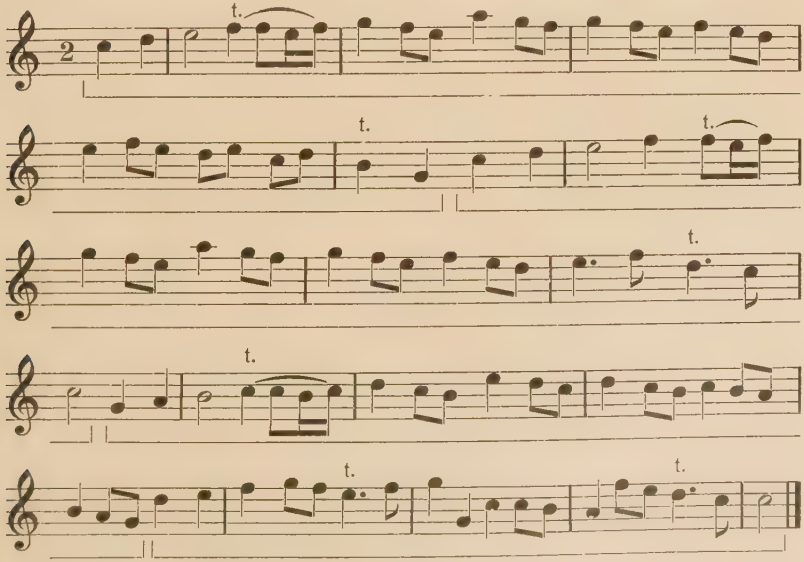
Armide I, 2 (Rondeau „Sarabande“). — Fünftaktig.



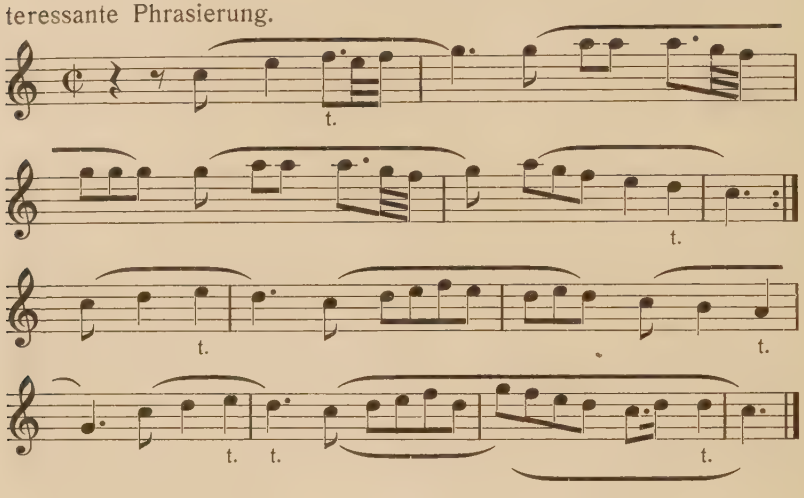
Alceste. Prologue (Rondeau pour la Gloire). — 2 × 5 + 2 × 3 Takte.



Isis III, 5 (Marche; Violons, Musettes, Hautbois). — 2 × 5 + 2 × 4 Takte.



Acis et Galatée. Prologue („Air“ gay. — Rigaudon). Interessante Phrasierung.



Bezüglich der Stellung der einzelnen Stücke innerhalb der Suite läßt sich, abgesehen von der jedesmal einleitenden Ouvertüre, bei Kusser keine Norm erkennen. Auch die thematische Ähnlichkeit der Chaconne in Suite IV des „Apollon“ mit dem übernächsten Stück „Arlequins et Polichinelles“ dürfte eine zufällige sein. Erinnerungen an die alte Variationssuite lebten noch gegen Ausgang des Jahrhunderts. So fand ich in Pezels „Delitiae musicales“ von 1678 nicht nur zahlreiche motivische Beziehungen einzelner Stücke untereinander, sondern auch die thematische Verwandtschaft einer ganzen Suite — No. III in *D*-Dur (21—27) — mit alleiniger Ausnahme der „Conclusio“. — Mit den Verzierungen beschränkt sich Kusser, wie Erlebach, auf die Zeichen *„t“* für den einfachen und (sehr selten) *„tt“* für den Doppelpraller.

Betrachten wir nach diesen allgemeinen Erörterungen die Gattungen der einzelnen Stücke, so interessiert zunächst als vornehmste, reichste Form die Ouvertüre.

Von den 24 Ouvertüren der Kusserschen Suiten sind 12 zweiteilig, die andere Hälfte ist dreiteilig. Bei Lully überwiegt sogar noch die Zweiteiligkeit, denn von den Ouvertüren seiner 14 großen Opern haben nur 6 drei Teile. Die Länge des ersten Teils schwankt bei Lully zwischen 10 (Armide) und 22 Takten (Cadmus); bei Kusser zwischen 8 und 19 Takten; gewöhnlich sind es deren 10

bis 12. Bei beiden wechselt die Taktbezeichnung zwischen ¢ und 2 ab. Fischer bemerkt in seiner Vorrede zum „Journal du printemps“ — in welchem Werke er sich, wie Erlebach und Schmicorer im „Zodiacus“, des Zeichens 2 für die Einleitung sämtlicher Ouvertüren bedient — hierzu:

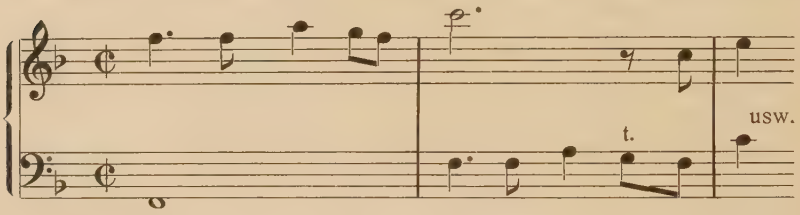
„— Observa itaque primo, ut ubicunque hoc signum 2 signa-
„tum fuerit, ibidem sequentia tactui, qui alias eo loco, ubi verbum
„*Praesto* adscribitur, fieri solet, ubi verum hoc signum ¢ invene-
„ris, mensurae *Allabreve* adaptes. —“ Auch Schmicorer weist in der Vorrede seines „Zodiacus musicus“ auf diese Vorschrift Fischers über den „Modus producendi . . . zumahlen der gebrauchenden Musicalischen Temporum“ hin. Demnach muß zu jener Zeit die Tempobezeichnung Presto eine andere Bedeutung als heute gehabt haben; denn es ist nicht anzunehmen, daß die Einleitungsteile der Ouvertüren in so raschem Tempo gedacht waren, wenn auch — bei Kusser, Erlebach, Lully — die Bezeichnung „lentement“ nur dem dritten Abschnitt der Ouvertüren zukommt. Bei Muffat (Vorrede des Florilegiums I) heißt es über diesen Punkt: „Ferner soll „der Tact bey denen, unter dem Namen Ouverture, Prelude und „Symphonie verstandenen Stücken, wann er also gezeichnet 2 „zimlich langsam, bey Ballet aber frischer, sonst aber allzeit „langsamer, als bey dem Zeichen ¢ geschlagen werden . . . „Weiter, wenn nach diesem Zeichen 2 der Takt sehr langsam in „zwey Theil abzumessen ist, gelten die Noten fast gleich so viel „als bey denen Welschen nach dem Zeichen C allwo der „Tact mit beygesetztem *presto* in vier geteilt ist.“

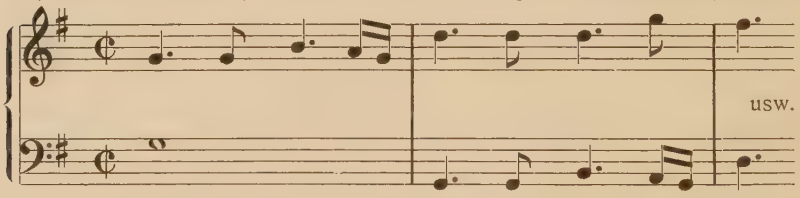
Scheibe charakterisiert im 73. Stück des „Kritischen Musicus“ 1740[1]) den ersten Teil der Ouvertüre, wie folgt:

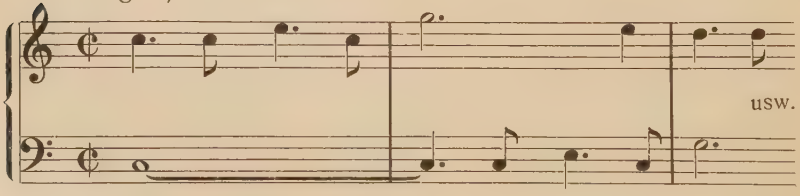
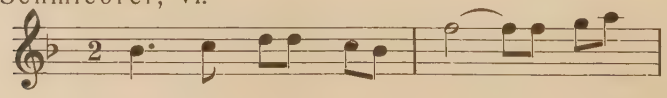
„Der Satz . . ., welcher eigentlich den Namen der Ouverture „führet, bestehet wieder aus zweenen aneinanderhängenden Theilen. „Der erste davon ist gleichsam die Einleitung zu dem folgenden „und ist ein kurzer und aus Viervierteltakt bestehender Satz. Eine „edle Lebhaftigkeit, ein ernsthaftes, männliches und prächtiges „Wesen und überhaupt ein beständiges Feuer müssen ihn durch-„gehends erheben . . .“

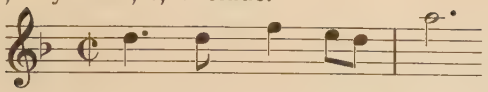
[1]) Zitiert aus Riemann, „Die französische Ouverture usw.“ Musikal. Wochenblatt XXX, 3. S. 38.

Bei Kusser und, wenn auch nicht so ausgesprochen, bei Lully, waltet während der ganzen Ouvertüre stark das kontrapunktische Element vor (vergl. für den Einleitungsteil bei Lully z. B. die Ouvertüren zu „Amadis“ und „Persée“; bei Kusser tritt die Gleichberechtigung der Stimmen mit am deutlichsten in No. III der „Composition“ hervor). Kusser liebt es, namentlich im Baß, das Anfangsmotiv der Einleitung längere Zeit festzuhalten. Ouvertüre III in Schmicorers „Zodiacus“ setzt hier schon in allen Stimmen imitatorisch ein. Ouvertüre II des Kusserschen „Apollon“ beginnt folgendermaßen:



—, übereinstimmend mit Steffanis Ouvertüre zur Oper „Alexander“, die, wie wir wissen, unter Kussers Leitung zur Aufführung kam:

Doch ist es nicht geboten, an eine direkte Beeinflussung zu denken, denn mit geringer Abweichung begegnen wir diesem Motiv bei den verschiedensten Komponisten der damaligen Zeit. Es lag gleichsam in der Luft.

Krieger, II. Partie.

Schmicorer, VI.

Lully, Psyché II, 4, Prelude.



Sehr beliebt sind auch Oktavschritte der Oberstimme, gleich zu Anfang.

Bei den Steffanischen Opernouvertüren macht sich mitunter ein Hinneigen zur Monodie in den Einleitungsteilen bemerkbar[1]); ein Prinzip, das sich auch bei Fischer im „Journal du printemps" bei Ouvertüre VIII zeigt, deren Einleitung ein sangliches Thema von 8 Takten viermal nacheinander bringt; am deutlichsten aber bei Schmicorer im „Zodiacus", wo in den 21 Einleitungstakten der ersten Ouvertüre eine einzige kantabele Linie in der Oberstimme herrscht, während bei der zweiten Ouvertüre im ersten Teil die Mittelstimmen zur bloßen Begleitung dienen. Im Vorwort gibt ja auch Schmicorer ausdrücklich die Weisung, „daß die Violin und „Violon vor denen andern 2 Mittel-Geigen . . . mercklich zu „besetzen und zu duplieren . . ."; eine Vorschrift, die dem Wesen des kontrapunktischen Stils widerspricht.

„Nachdem nun also dieser erste Satz zu einem gewissen „Schlusse gebracht worden", fährt Scheibe fort (a. a. O.), „so hebet „sich der zweite Satz an. Dieser muß nun entweder aus einer „ordentlichen Fuge oder starken und sinnreichen Imitation „bestehen . . ." Bei Lully finden wir lediglich ganz freie Fugati oder imitatorische Sätze; das Allegro der „Persée"-Ouvertüre beginnt z. B. mit zwei Stimmen gleichzeitig; an tonische Normen, Durchführungen oder irgendwelche bemerkenswerte Dispositionen bindet er sich gar nicht. Die Länge dieses Teiles schwankt bei ihm — meist sind es 20—30 Takte — zwischen 16 (Armide) und 58 Takten (Isis). Bei Kusser beträgt sie gewöhnlich gleichfalls 20—30 Takte, aber auch 46 und einmal 58 Takte. Als Tempobezeichnung wählt Kusser gewöhnlich „gay"; Krieger in der „Lustigen Feldmusik" für die Fugati aller 6 Ouvertüren „presto", Muffat und Schmicorer meist „allegro". Der Takt wechselt zwischen gerade und ungerade.

Betrachten wir die Fugati der Lullisten genauer, so ergibt sich für alle mehr oder minder ein prinzipielles Abweichen von der Norm germanischer Fugierung, wie wir sie am reinsten bei

[1]) Vergl. die Beispiele bei Neißer, „Servio Tullio", S. 78 f.

Bach entwickelt finden. Hier herrscht das Bestreben, ein Fugenthema von prägnanter Zeichnung hinzustellen, es zunächst in jeder Stimme klar zu wiederholen — wobei nur in der sogenannten „tonalen Antwort“ (übrigens auch den Lullisten bekannt) mit ihrer Vertauschung von Quart und Quint gewisse Lizenzen gestattet sind. Später folgen dann noch mehrere solcher „Durchführungen“, gewöhnlich in zwei Stimmen, durch modulierende Zwischensätze auseinandergehalten. Auch hier waltet das kontrapunktische, gleichmachende Prinzip, aber es ist doch dafür gesorgt, daß der Eintritt des Themas in den einzelnen Stimmen, sei es zu Anfang oder im Verlauf, jedesmal ins Gehör fällt; das wird durch die Art der Anlage, durch Modulation und Kontrastierung erreicht. Diese Stimmen sagen wiederholt dasselbe mit Nachdruck, wie eine Wahrheit, die man gerne öfter ausspricht. Eine jede von ihnen tritt, wenn auch nur episodisch, mehrmals aus der Masse heraus.

Umgekehrt verfahren die Lullisten. Das Thema, wenn man überhaupt von einem solchen reden will, kann gar nicht rasch genug im Schwarm der sich einander überstürzenden Stimmen untertauchen. Die Engführung, bei den Deutschen eine bewußte, künstliche Steigerung, die meistens am Schluß, jedenfalls aber erst dann eintritt, wenn das Thema wohlbekannt ist, wird meist schon zu Anfang, nicht selten in allen Stimmen, angewandt, bevor noch das Thema einmal klar ausgesprochen wurde. Die „Themen“ sind häufig so kurz und indifferent, daß sich die tonartlichen Verhältnisse bei der Durchführung gar nicht eindeutig bestimmen lassen; allerdings ist in den nicht verstümmelten Stimmen eine gewisse tonale Verwandtschaft zu erkennen; bei der Antwort in der zweiten Stimme wird die Unterdominante bevorzugt. Wenn das Thema im Verlauf unverändert in einer oder mehreren Stimmen noch auftaucht — mitunter wird nur noch darauf angespielt — so tragen diese Wiederholungen zumeist den Stempel des Zufälligen; bisweilen lassen sich noch eine oder mehrere freie Durchführungen, denen aber die planmäßige Anlage abgeht, unterscheiden. Kusser liebt es, das Thema in ein- und derselben Stimme sofort sequenzartig zu wiederholen, namenlich im Baß, der nicht selten ganze Ketten solcher Sequenzen darstellt: nach unseren Begriffen ein unfugenmäßiges Verfahren. Diese Stimmen gleichen munteren Rinnsalen, die sich möglichst rasch zu einem lebhaft dahinmurmeln-

den Bache vereinigen. Die thematische Substanz ist in einer dünnen Lösung gleichmäßig im ganzen Gewebe verbreitet; sie konzentriert sich nicht, wie bei den Deutschen, auf einzelne, durch Kontrastierung besonders herausgearbeitete Punkte.

Kurze Oboenstellen, die sich im Fugato bei Kusser zweimal finden („Apollon“ III; „Festin“ I) dienen einzig dem Zwecke rein klanglicher Gegensätzlichkeit und sind nicht als „Zwischensätze“ anzusehen.

Manchmal nähert sich bei Kusser („Festin“ I, II; „Cicala“ II) der Stil der Fugati, wegen allzu gleichförmiger Rhythmik in allen Stimmen, der Homophonie.

Am nächsten unter den eigentlichen Lullisten kommt Muffat der klassischen Fuge, namentlich in No. 15 des Florilegium I.[1]) Aber auch Krieger huldigt in seinen Ouvertüren der „Feldmusik“ anderen Prinzipien. Fünf von ihnen lassen, wenigstens in der ersten Stimme, das Thema voll auslaufen; No. 1, 3 und 6 zeigen mehrere Durchführungen. Auch Steffanis Ouvertüre zu „Triomphe de Fato“ gliedert sich in zwei Durchführungen. Schürmann entwickelt diesen Teil noch breiter, fugenmäßiger. Auch die schon wegen ihres von der Norm abweichenden ersten Teiles erwähnte 8. Ouvertüre in Fischers „Journal“ weist drei, zwar frei behandelte, aber klar disponierte Durchführungen auf, an denen sich auch 2 Trompeten wirkungsvoll beteiligen. Das Thema schließt, stark betont, im unisono der Geigen und Trompeten das Fugato ab.

In Schmicorers „Zodiacus“ trägt der prestissimo im $\frac{12}{8}$-Takt gehaltene Mittelteil der zweiten Ouvertüre den Charakter einer fugierten „Tarantella“. Es ist ein pikantes, scharf pointiertes Orchesterstück, in seiner prickelnden Lebhaftigkeit dem „Carnaval romain“ nicht unähnlich. Auch Kusser kennt derartige Freiheiten. So ist der zweite Teil der dritten Ouvertüre aus „Cicala“ eigentlich eine verkappte Gigue mit imitatorischen Einsätzen.

Eine Sonderstellung hinsichtlich der Fugierung nimmt die Ouvertüre zu Kussers englischer „Serenata Theatrale“ (ca. 1712) ein. Ein drei Takte langes, markantes Thema wird zunächst in einer regelrechten ersten Durchführung klar in allen 4 Stimmen ausge-

[1]) Vergl. im Vorwort deren Analyse von H. Rietsch. „Denkm. d. T. i. Oe.“ II, 2.

sprochen; dann in einer weiteren zweistimmigen; bei seinem dritten Auftreten (im Baß) bleibt es allerdings unbeantwortet. Diese drei Teile sind durch zwei ausgewachsene, scharf kontrastierende Zwischensätze geschieden.

Der, wie gesagt, keineswegs immer vorhandene dritte und kürzeste Teil der Ouvertüre, in den das Fugato einmündet, steht immer im geraden Takt, und sein Charakter korrespondiert mit dem der Einleitung. Bei Lully und Kusser, die diesen Teil, wie auch Erlebach, gerne mit „lentement" überschreiben, beträgt seine Länge meistens weniger als 10 Takte (bei Fischer ist er mitunter bedeutend umfangreicher); er wird nicht selbständig, sondern im Zusammenhange mit dem Fugato wiederholt. In der Ouvertüre zu Lullys „Roland" gliedert sich der Schlußteil abnormerweise in zwei — nicht wiederholte — Abschnitte, ebenso wie die Einleitung: Diese setzt sich aus 8 und 15, jener aus 12 und 8 Takten zusammen. Abnorm ist auch der 13 Takte lange Schlußteil von Lullys „Proserpine"-Ouvertüre, wo alle fünf Stimmen fugiert einsetzen.

Eine längere Ausdehnung noch als die Ouvertüre hat bisweilen die Chaconne oder Passacaille. Mattheson nennt in seinem „Vollkommenen Capellmeister" von 1739 (S. 233) zwar die Passacaille eine Schwester der Chaconne, warnt aber vor einer Vermengung der beiden, da ein Unterschied zwischen ihnen bestehe, „darüber „man eben so leicht nicht hinwischen kan. Diese vier Merck-„mahle sind folgende: daß die Chaconne bedächtlicher und lang-„samer einhergehet, als die Passecaille, nicht umgekehrt; daß jene „die grossen Tonarten, diese hergegen die kleinen liebet; daß die „Passecaille nimmer zum Singen gebraucht wird, wie die Chaconne, „sondern allein zum Tantzen, daraus natürlicher Weise eine hurtigere „Bewegung entstehet; und endlich, daß die Chaconne ein festes Baß-„Thema führet, welches, ob man gleich zur Veränderung, und aus „Müdigkeit, bisweilen davon abgehet, doch bald wieder zum Vor-„schein kömmt und seinen Posten behauptet; da hingegen sich „die Passecaille an kein eigentliches Subjekt bindet, und schier „nichts von der Chaconne behält, als das blosse, doch um etwas „beschleunigte, Mouvement. Welchen Umständen nach man billig „der Passecaille den Vorzug vor der Chaconne zu geben Ur-„sache hat".

Sieht man sich jedoch in der Praxis um, so stößt diese Matthesonsche Norm auf vielfältige Widersprüche. Z. B. finden wir in Lullys „Roland“ III, 6 eine Chaconne, die mit „gay“ überschrieben ist; in der ersten Suite von Schmicorers „Zodiacus“ dagegen eine Passacaille im „Adagio“. Ferner steht dieselbe Passacaille in Dur; dagegen die Chaconne in Muffats Florilegium I, 39 in Moll. Zum Punkt 3 ist zu bemerken, daß in Lullys Opern „Armide“ V, 2 und „Acis et Galatée“ III, 9 Instrumentalpassacaillen vorkommen, die beide in Chöre über demselben Thema sich verwandeln; im „Phaëton“ II, 5 steht dagegen als Mittelstück eines Chores und dessen Reprise eine nur gespielte Chaconne mit eigenem Thema. Schließlich hat von den beiden Muffatschen Chaconnen im Florilegium I, No. 39 gar kein besonderes Thema — wie auch die Kussersche in „Apollon“ II und die Schmicorersche im „Zodiacus“ V; — No. 28 nur in den zwei ersten der 6 viertaktigen Reprisen. Dagegen ist das Thema der Passacaille des zweiten Florilegiums ganz chaconnenmäßig durchgeführt; noch strenger das der Fischerschen Passacaille in der IV. Suite des „Journal“; die Lullysche Passacaille im „Persée“ (V, letzte Szene) hält es sogar während der Trios fest.

Walther formuliert in seinem Musicalischen Lexicon von 1732 (S. 464 f.) den angeblichen Unterschied der beiden Formen zutreffender: „Passecaille ist eigentlich eine Chaconne. Der „gantze Unterscheid bestehet darinn, daß sie ordinairement langsamer als die Chaconne gehet, die Melodie matthertziger „(zärtlicher), und die Expression nicht so lebhaft ist; und eben „deswegen werden die Passecaillen fast allezeit in den Modis „minoribus . . . gesetzet.“

Die Chaconne der vierten Ouvertüre in Kussers „Apollon“ steht abnormerweise im ¢-Takt; den Namen „Passecaille“ wendet Kusser niemals an.

Riemann[1]) hält es für fraglich, ob Chaconne und Passecaille, die er übrigens identifiziert, „je wirkliche Tänze gewesen sind“. Dem ist entgegenzuhalten, daß Walther[2]) seine Erläuterung der Chaconne mit dem Satz beginnt: „Chaconne ist eigentlich ein

[1]) Musiklex., 6. Aufl., S. 217.
[2]) a. a. O. S. 164.

Tantz", und daß auch Mattheson erklärt:[1]) „Die Chaconne wird gesungen und getantzt, bisweilen zu gleicher Zeit"; eine Behauptung, die durch das näher zu betrachtende Textbuch der Kusserschen Oper „Ariadne" bestätigt wird.

Ferner gedenkt Cervantes in seiner Novelle „Die vornehme Küchenmagd"[2]) der Chaconne als eines Liedertanzes:

„Ja, der Reigen der Chacone
„Ist des Lebens heitre Krone.
„Eine köstliche Bewegung
„Wird dem Körper hier geboten,
„Und die trägen Glieder fühlen
„Der Erschlaffung sich entnommen."

Ob dieser alte Sarazenentanz, der zum Schlage der Kastagnetten unter lebhaftesten Körperbiegungen ausgeführt ward, mehr als den Namen mit der uns bekannten Form der Chaconne gemeinsam hatte, ist freilich äußerst zweifelhaft.

Gerne gebraucht Lully die Chaconne, als die ausgedehnteste der damaligen Formen, am Aktschluß oder zu Ende der Oper, ganz im Sinne der späteren Opernfinales; so auch Kusser in der „Ariadne" am Schluß des II. Aktes. Einzelgesänge und Chöre bauen sich oft in langer Folge auf dem Fundament dieser, gewöhnlich tonleiterartig absteigenden, Baßgänge auf. Ihre größte Länge zeigt die Chaconne bei Lully im „Amadis" V, 4, wo allein der instrumentale Teil 293 Takte beträgt; Kussers ausgedehnteste Chaconne im „Festin" II erreicht deren 288.

Man sieht bei diesen und andern Meistern das Bestreben, durch Einschaltung von Oboentrios, während welcher meist der Baß pausiert, klangliche — durch alternierende Tutti und Soli dynamische Schattierung zu schaffen; durch Variierung des Themas selbst (Chromatik und Kolorierung), durch zunehmend rasche Figuration der Oberstimme, die sich dann auch andern Stimmen mitteilt, durch Wechsel von Dur und Moll, eine Steigerung zu erzielen; — aber im allgemeinen lassen sich Sandbergers Ausstellungen an Abacos Passacaillen: daß der umfangreiche Aufbau mit den interessanten Zügen nicht Schritt halte, und daß in den

[1]) a. a. O.

[2]) Aus dem Spanischen von Adalbert Keller und Friedr. Notter, Band IX, Stuttgart 1841, S. 216.

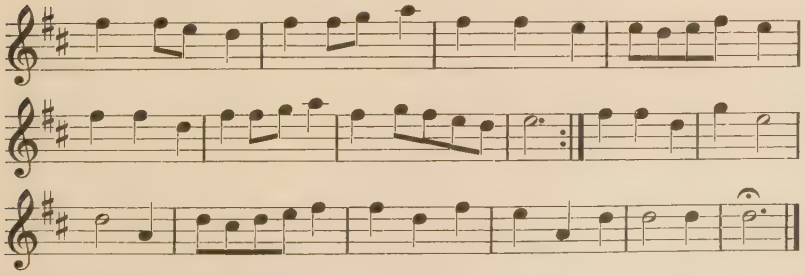
figurierten Abschnitten die Figuren selbst des Interesses ermangelten,[1]) auch auf diese Stücke übertragen. Es ist ja klar, daß nur ein Genie in einer so gebundenen Form, die den Komponisten gleichsam Schritt für Schritt am Gängelband führt, auf die Dauer Monotonie vermeiden kann.

Wie denn Mattheson auch kein Bedenken trägt, den Hauptaffekt, den die Chaconne in uns wecke, mit dem Gefühl der „Ersättigung“ gleichzusetzen. „Man weiß, wie leicht die Ersättigung „den Eckel und Abscheu gebieret, und wer diese Gemüths-Be„wegungen bey manchem aufbringen wollte, dürffte nur ein Paar „Chaconnen dazu bestellen, so wäre die Sache richtig.“[2])

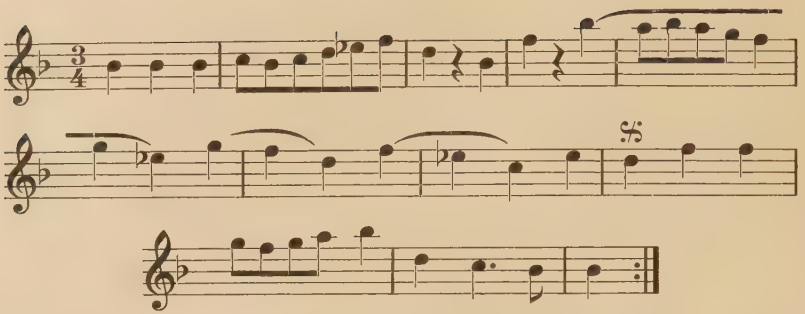
Eine dominierende Stellung in Kussers Suiten nimmt das Menuett ein. In sämtlichen Opern Lullys und bei allen Lullisten spielt es eine große Rolle. Bei Kusser kommt es — wie auch bei Muffat, der es in beiden Florilegien zusammen 19 mal bringt — nicht selten mehrmals in einer Suite vor; öfters werden, nach Lullys Vorbild, zwei unmittelbar einander folgende Menuette alternierend gespielt, so daß das zweite eine Art Trio zum ersten bildet. In der VI. Suite des „Festin“ bringt Kusser nicht weniger als fünf Menuette; 4 davon in einer Reihe, so etwa, wie in unseren Ländlern und Walzern mehrere Teile gleichen Charakters eine größere Einheit bilden.

Von Frankreich übernahmen auch die Italiener das Menuett. So findet sich in Palavicinos „L'amazzone Corsara“ I, 9 ein solches, typisch lullianischen Charakters, das mit einem Instrumentalstück im $\frac{3}{4}$-Takt, zwischen dem 2. und 3. Akt derselben Oper, lebhaft kontrastiert.

Ich setze zur Vergleichung beide Melodien hierher:



[1]) Denkm. d. T. i. Bayern I, Einleitung.
[2]) a. a. O.



Im Menuett kommt die, zu jener Zeit internationaler Beliebtheit sich erfreuende Synkopierung ♩ 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥 ♩ besonders häufig vor; sie bestreitet mitunter fast die ganze Rhythmik dieses Tanzes (vergl. „Festin“ V, „Apollon“ III; No. 2 der Wolfenbütteler Violinstücke). Wir freilich sind gewohnt, das Haydnsche Menuett mit seinem etwas derben Wesen als typisch zu betrachten; hier machen sich, wie auch bei Schürmann und Fux, wahrscheinlich niederösterreichische Einflüsse geltend. — Rosenmüller als Anhänger der italienischen Schule kennt das Menuett nicht.

Dem Menuett am nächsten verwandt ist die Sarabande, als deren Typus man gewöhnlich jene vom Anfang des 17. bis ins 18. Jahrhundert hinein so beliebte „Folie d'Espagne“ im Dreitakt mit ihrer stetigen Betonung des zweiten Taktteiles ansieht: 𝅗𝅥 𝅗𝅥. ♩ | 𝅗𝅥 𝅝 |. Die strikte Durchführung dieses Rhythmus in jedem Takt ist indes nicht allzu häufig. Wir finden sie beispielsweise in Lullys „Psyché“ II, 5 wieder, bei einem 29 Takte langen, zweiteiligen Stück („On entend icy une Symphonie“); ferner in der Sarabande der III. Suite aus Pezels „Delitiae musicales“ (1678); in den beiden Sarabanden aus D. Beckers „Musicalischen Frühlingsfrüchten“ von 1668: No. 22 (Sarband à 5) und in No. 26 aus der *G*-Dur-Suite, die den losen Stücken folgt, mit dem Rhythmus: ♫ ♩. 𝅘𝅥𝅯 | ♫ ♩. 𝅘𝅥𝅯 | ♫ ♩. 𝅘𝅥𝅯 | ♫ 𝅗𝅥 |; ebenso in Fischers Sarabande aus „Journal“ VII, der einzigen des ganzen Werkes, und bei Erlebach, Ouvertüre II. Auch die von Händel zuerst in „Almira“ 1704 als Instrumentalstück, dann 1711 in Rinaldo als Arie — mit dem untergelegten Text „Lascia ch'io pianga“ — verwendete, bekannte Sarabande weist durchgehends dieses schwere zweite Taktteil auf.

Häufiger aber sind Sarabanden, in denen von je zwei Takten nur der erste diese Betonung zeigt: z. B. Pezel „Delitiae“, Sarabande der VII. Suite in *C*-Dur; sämtliche Sarabanden des 5. und 6. Teils von Joh. Caspar Horns „Parergon musicum“ (1676), mit Ausnahme von No. 29 im fünften, No. 6 (Sarabande fugue à 7) und No. 11 im sechsten Teil. Ferner No. 3 und No. 26 in Muffats Florilegium I (die drei übrigen der Florilegien entsprechen weniger diesem Schema). Ferner Krieger, „Lustige Feldmusik“, Sarabande der 4. Partie in *D*-moll. Auch sind in diesem Sinne mehr oder minder sämtliche Sarabanden der von Jules Echorcheville nach einer Kasseler Handschrift herausgegebenen „Vingt Suites d'Orchestre“ (1640—1670) typisch, bis auf No. 1 in Suite V und No. 5 in Suite XV.

Die beiden ältesten mir bekannten Sarabanden stehen in Praetorius' „Terpsichore“ (1612), haben je nur eine Reprise und der Akzent auf „Zwei“ tritt erst im vierten Takte ein:

Dann aber gibt es auch völlig untypische Sarabanden, die bei nicht angegebenem Tempo vom Menuett nicht zu unterscheiden sind.

Dahin gehört z. B. die Sarabande aus Mersennes Sammlung von 1636;[1]) ferner die Sarabanden in Hammerschmidts „Erster Fleiß“ und dessen „Ander Teil“ von 1639, die der Suiten I und II in Beckers „Frühlingsfrüchten“; die der 3. und 4. Suite in Schmicorers „Zodiacus“; alle Sarabanden in Rosenmüllers „Sonate da camera“ (1670), mit Ausnahme der beiden in Suite V und VI.

Mattheson[2]) unterscheidet drei Arten von Sarabanden: solche zum Singen, Spielen und Tanzen. Sie hat „keine andere Leiden-„schafft auszudrücken, als die Ehrsucht; doch sind oberwehnte „Arten darin unterschieden, daß sich die Tantz-Sarabande in „engerer und doch dabey viel hochtrabenderer Verfassung befindet, „als die übrigen; daß sie keine lauffende Noten zuläst, weil die „Grandezza solche verabscheut, und ihre Ernsthafftigkeit behauptet“.

Das Tempo der echten Sarabande war ein sehr langsames. Pezel („Delitiae“ V) schreibt bei ihrer zweien im $\frac{3}{2}$-Takt „Adagio“

[1]) Zitiert in Böhme, „Gesch. des Tanzes etc.“ II.

[2]) Vollk. Capellm., S. 230.

vor; ebenso Schmicorer bei No. 5 der III. Suite des „Zodiacus", wo außerdem der bei diesem Tanz verwunderliche Vermerk „Staccato" beigefügt ist; desgleichen Muffat bei No. 60 des Florilegiums II „Sarabande pour le Genie de l'Amitié" im $\frac{3}{4}$-Takt, einem seiner schönsten Stücke.

Wie Nef in seiner Vorrede zu Rosenmüllers „Sonate da camera"[1]) hervorhebt, banden sich die Italiener in ihren Sarabanden nicht an das langsame Tempo; eine von Wasielewski[2]) aufgenommene Bassanische Sarabande führt die Bezeichnung „Presto". Die Rosenmüllerschen Sarabanden denkt sich Nef in verhältnismäßig raschem Tempo.

Steffani als Halb-Lullianer schließt sich, wie es scheint, dem Brauche seiner Landsleute nicht an; wenigstens ist die Sarabande in der vierten seiner „Sonate da camera"[3]) mit „trez lentement" überschrieben.

Über das Alter der Sarabande gibt uns Shakespeare einen ungefähren Anhaltspunkt. In „Viel Lärmen um Nichts" II, 1[4]) sagt nämlich Beatrice: „Denn siehst du, Hero, freien, heiraten und be„reuen sind wie eine Courante, eine Sarabande und ein Grave: „der erste Antrag ist heiß und rasch, wie eine Courante, und ebenso „fanatisch: die Hochzeit manierlich, sittsam wie eine Sarabande, „voll altfränkischer Feierlichkeit; und dann kommt die Reue, „und fällt mit ihren lahmen Beinen in den Pas Grave immer „schwerer und schwerer, bis sie in ihr Grab sinkt." — Da nun zu dieser Zeit — um 1599 setzen die Literarhistoriker das Stück an — des Sarabandencharakters bereits als eines „altfränkischen" gedacht wird, so darf man auf eine noch weit längere Bekanntschaft der Engländer mit der Sarabande schließen. Auch Cervantes[5]) erwähnt die Sarabande, die er übrigens von der „Folie" scheidet: „Spielt nur eure gewöhnlichen Zarabanden, Chaconen und Folieen". Auch die Sarabande ist, gleich der Chacone, sarazenischer Herkunft.[6])

[1]) Denkmäler, Erste Folge, Bd. 18.
[2]) „Die Violine im 17. Jahrhdt." II.
[3]) Amsterdam, chez Estienne Roger.
[4]) Cotta, Stuttgart 1889; Tiecksche Übers.
[5]) a. a. O. S. 215 f.
[6]) Furetiere, Dictionnaire universelle, Haag u. Rotterdam 1701.

Bei Kusser findet sich in den Suiten die Sarabande im ganzen nur viermal; je eine in „Composition“ (II, 7 „Air“), „Apollon“ (V, 5 „lentement“), „Festin“ (VI, 5) und „Cicala“ (VI, 5). Drei davon stehen in Dur, die des „Festin“ in Moll. Sie sind in der Oberstimme schlicht gehalten; nur die erste in der „Composition“ bringt dort gegen den Schluß einige „lauffende Noten“. Die Anfänge der beiden Sarabanden in „Festin“ und „Cicala“ ähneln einander sehr. Einen wesentlichen Bestandteil der Rhythmik macht in allen vieren die Verbindung aus, die auch in den Sarabanden der erwähnten Casseler Suiten eine große Rolle spielt. Kussers schönste Sarabande steht indes nicht in den Suiten, sondern im „Erindo“, wovon noch später die Rede sein wird. Als eine Sarabande ist ferner das als „L'Espagnol“ bezeichnete Stück („Festin“ II) mit dem Schema anzusprechen.

Nicht ausdrücklich als Sarabande benannt, aber seinem Charakter nach unverkennbar eine solche ist ferner das „Trio“ in der III. Suite der „Cicala“, ursprünglich ein Lied aus „Ariadne“. Es gehört zu Kussers hübschesten Stücken und scheint sich auch großer Beliebtheit erfreut zu haben, denn wir begegnen ihm — mit unwesentlichen Änderungen — noch zweimal im Wolfenbütteler Manuskript: vorne in den Violinstücken als No. 4 in *C*-Dur, und hinten in den Stücken für Flauto solo con Fagotto als No. 2 in *E*-Dur.

Diesen Charakter tragen auch No. 9 und 12 der Violinstücke (*d*- u. *g*-moll); No. 31 in *c*-moll steht im $\frac{3}{2}$-Takt und führt die Betonung auf „zwei“ fast in jedem Takte streng durch. Als Sarabanden namentlich bezeichnet sind noch No. 32 (*c*-moll) und No. 43 (*C*-Dur: „Sarabande de Julie“) der Violinstücke, von denen das letztere aber keinerlei Merkmal hat und ebensogut auch ein Menuett sein könnte. So steht es auch dahin, ob die schon unter „Menuett“ angeführte No. 2 der Violinstücke nicht vielleicht eine Sarabande ist. Da eine Tempobezeichnung fehlt, kann man die Frage nicht entscheiden.

Die Courrant-Sarabanden mit ihren Auftakten in Praetorius' „Terpsichore“, die, wie der „Bransle courant“, im $\frac{3}{2}$-Takt stehen, gehören, wie schon der Name sagt, der Gattung der Couranten an. In der Einleitung zu Scheins „Banchetto musicale“ aus dem

Jahre 1617[1]) weist Prüfer auf die doppelte, unabhängige Entwicklung der Courente — Corrente in Frankreich und Italien hin: „Die französische Form bewegte sich vorwiegend in punktierten „Noten; ihr war der Auftakt und die Umkehr des Rhythmus im „Tripeltakt eigentümlich . . . An den Teilschlüssen und auch an „anderen Stellen wird der Accent auf die Arsis gerückt, wodurch „folgende rhythmische Figur entsteht:

„Der italienischen Corrente war dagegen das Laufwerk eigentümlich, „davon diese Tanzform auch ihren Namen erhielt . . ."

Ecorcheville gibt — nach Thoinot Arbeaus „Orchésographie, 1588" — eine Beschreibung der Ausführung dieses, große körperliche Schulung erfordernden Tanzes, und hebt dabei drei Hauptpunkte hervor:

1. Obligation de sauter en marchant.
2. Faculté d'évoluer très librement en tout sens.
3. Tendance à la figuration „en forme de jeu et de ballet".

„ . . . Avec le règne de Louis XIII, la courante atteindra en „France sa maturité, et son apogée avec le grand roi. Elle sera „et restera „une course sautelante d'allées et venues" exécutée „sous un air mesuré *par le pied iambique*".[2])

Was unter dem „pied iambique" zu verstehen sei, erklärt Ecorcheville[3]) bei der Beschreibung der Gaillarde: „ . . . Il y a „en effet dans tout rhythme composé de six valeurs égales, „*une sorte de dualité, qui en fait le charme.* Cette mesure que „les anciens appelaient *ionique* peut se diviser en ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ „ou bien en ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | par conséquent

An derselben Stelle führt Ecorcheville noch weiter aus:

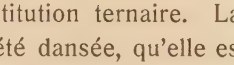
„L'allègement de rythmique et l'iambisme introduit dans la „courante pouvaient provoquer une transformation complète de

[1]) Gesamtausg., I. Bd., 1901, Breitkopf & Härtel.

[2]) Ecorcheville, „Vingt suites d'orchestre" II, S. 60. Das letzte zitiert aus Mersennes „Harmonie universelle" 1636.

[3]) a. a. O. S. 49.

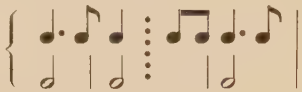
„l'économie de cette danse. Encore un peu et l'on allait écrire „ au lieu de Le principe de l'ondulation encourageait „cette substitution ternaire. La France s'y opposa nettement. Tant „qu'elle a été dansée, qu'elle est demeurée *un genre vivant et vivace*, „la courante française est toujours restée fidèle au rythme binaire. „Sa cellule rythmique a toujours été: c'est à dire un groupe „de deux notes dont la première formait anacrouse."

Scheins sämtliche 20 Couranten im „Banchetto" sind ausdrücklich im $\frac{6}{4}$-Takt geschrieben. Man müßte ihnen Gewalt antun und sie geradezu synkopisch verrenken, wenn man sie im Dreitakt auffassen wollte; was würde dann z. B. aus folgendem Rhythmus? —:  usw. Auf den zweizeitigen Takt läßt auch die Bezeichnung bei Peurl[1]) für seine 12 Couranten: schließen. Dasselbe Zeichen gebraucht Hammerschmidt für seine 20 Courenten in „Erster Fleiss" und „Ander Theil" (1639); desgl. Joh. Staden für die erste seiner drei in den II. Teil seiner „Ausgewählten Werke" aufgenommenen Couranten.[2]) Ebenso setzt Joh. Caspar Horn in seinem „Parergon musicum"[3]) denselben Tänzen ein vor, übereinstimmend mit Rosenmüller[4]) bei dem offenbar — wie bei Tielmann Susatos „La corante du roy" [5]) — je zwei Takte in einen zusammengezogen werden müssen. Diedrich Becker bezeichnet — wie auch durchgehends die Komponisten des Casseler Manuskriptes — drei seiner Couranten in den „Frühlingsfrüchten" (1668) einfach mit 3; desgl. Joh. Vierdanck neun der seinen in „Erster Theil newer Pavanen" (1641), die übrigen beiden mit . Die beiden letzten Couranten aus dem eben genannten Werke Beckers sind im $\frac{3}{2}$-Takt geschrieben. Praetorius notiert in seiner „Terpsichore" (1612) teils $\frac{6}{1}$, meistens aber $\frac{3}{2}$; und diese letzte Bezeichnung, die auch Pezel für seine Couranten in den „Delitiae" wählt, kehrt in späteren Zeiten sehr häufig wieder.

Wir finden sie z. B. bei Kusser, bei Fischers einziger Courante im „Journal" und bei den zweien Schmicorers im „Zodiacus".

[1]) „Gantz newe Padouanen" etc., 1625.
[2]) Denkm. d. T. i. Bayern. II. Folge VIII. Jahrg., Bd. 1.
[3]) 5. u. 6. Teil (1676).
[4]) Sonate da camera 1670.
[5]) Monatsh. f. Musikgesch. 1875, Eitner.

Muffat, in dessen beiden Florilegien die Courante nur einmal vorkommt, schreibt sie im $\frac{3}{4}$-Takt.

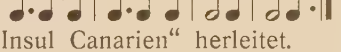
Der $\frac{3}{2}$-Takt bei der Courante nun läßt häufig eine rhythmische Doppelauffassung zu, jenen „Jambismus", von dem oben die Rede war. Wir wissen oft nicht: sollen wir 2 oder 3 schlagen? Die bei der Courante sehr häufige Endung an den Teilschlüssen: , der sich bei der Wiederholung der Auftakt anschließt, nimmt sich im Dreitakt eigentlich natürlicher aus, als im Zweitakt $\frac{6}{4}$ alla breve, wo die angebundene Halbe durch den Heraufschlag (Tempo „zwei") noch einmal einen gewissen Nachdruck erhält. Trotzdem wäre man z. B. bei der Courante der II. Suite in Kussers „Composition" geneigt, die Oberstimme im $\frac{6}{4}$-Takt aufzufassen, wenn nicht zugleich andere Stimmen teilweise mit drei Halben dagegen arbeiteten. Vielleicht liegt aber in dieser rhythmischen Kombination von drei gegen zwei gerade der Reiz:

„Un genre vivant et vivace" nennt, wie wir sahen, Ecorcheville die Courante. Das deckt sich mit dem anläßlich der Sarabande angeführten Zitat aus Shakespeare, der die Courante „heiß, rasch und fanatisch" nennt.

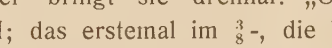
Auch Praetorius betont in der „Interpretatio" seiner „Terpsichore", daß „die Couranten auff einen gar geschwinden Tact mensuriret werden müssen". Aber auch diese Regel hat ihre Ausnahmen, wie man an den Courenten in Pezels „Delitiae" No. 23, 33, 43 sieht, die im „Adagio" ausgeführt werden sollen.

Die Seltenheit der Courante bei Muffat, Fischer, Schmicorer ist schon erwähnt worden. Krieger in seiner „Lustigen Feldmusik" bringt sie gar nicht. Kusser hat sie im ganzen siebenmal. Davon fallen 5 Couranten auf die „Composition", deren 6 Suiten, mit Ausnahme der ersten, je eine enthalten. In „Apollon" und „Cicala" fehlt dieser Tanz; im „Festin" finden sich zwei — alternierend zu spielende — Couranten. In den Suiten der Casseler Handschrift aus den Jahren 1640—1670 folgen sich die Couranten meistens paarweise oder zu dreien („Courante en suite"). Auch ihre Gestalt ist dort gleich der der Kusserschen: die überwältigende Mehr-

zahl besteht aus zwei Reprisen mit dem Auftakt und der Endung .

Der Auftakt ist — wenn auch in verschiedener Gestalt — fast allen Courenten der bisher zitierten Tanzsammlungen gemeinsam. Nur die Scheinschen im „Banchetto“ lassen ihn häufiger (7 von 20) vermissen; bei Praetorius fehlt er dann, wenn die Courante nicht im $\frac{3}{2}$-, sondern im $\frac{6}{1}$-Takt notiert ist. Schein bevorzugt ferner auch die dreiteilige Form; im allgemeinen aber kann man die zweiteilige als die typische Form der Courante im 17. Jahrhundert betrachten.

Als „mit der schnellen Art der Courante identisch“ bezeichnet Riemann[1]) die Canarie, die letzte der von Mattheson unterschiedenen vier Arten der *Gigue.*[2]) Diese sowohl wie die Loure — hier „Gigue à l'Angloise“ genannt — finden wir bei Kusser, während die „gewöhnlichen“ (bei Mattheson die „englischen“) und die „welschen“, nur gespielten Giguen (Giga) bei ihm nicht vertreten sind. Die canarische Gigue — sie muß „große Begierde und Hurtigkeit mit sich führen; aber dabey ein wenig einfältig klingen“[3]) — ist schon Praetorius bekannt, bei dem sie ein mehrteiliges Gebilde, im $\frac{6}{1}$(= $\frac{3}{4}$)-Takt notiert, darstellt:  usw., und der ihren Namen von „der Insul Canarien“ herleitet.

In Lullys großen Opern wird die Canarie namentlich nur einmal angeführt: Isis V, 3 „Première Air pour les Egyptiens“ $\frac{3}{8}$, wo sie aber mit ihrem ruhig fortlaufenden Rhythmus eher einem Passepied ähnelt. Kusser bringt sie dreimal: „Composition“ V, „Apollon“ III, „Festin“ III; das erstemal im $\frac{3}{8}$-, die beiden andern Male im $\frac{6}{8}$-Takt, stets in vorwiegend zackigem Rhythmus und mit der gleichen Art Auftakt:  usw. — Als canarie-ähnlich sind ferner die Stücke „Apollon“ VI, 5 „Gigue $\frac{6}{8}$ viste“ und die — ganz dreitaktige — „Air“ „gayement“ $\frac{6}{8}$ in der „Cicala“ III, 12 anzuführen.

Dieselbe Rhythmik zeigen die Canaries in der VIII. Suite von Fischers „Journal“; ferner Schmicorers „Gigue“ $\frac{3}{8}$ („Zodiacus“ II, 6); No. 6 des ersten (Gigue $\frac{6}{8}$), No. 23 des zweiten Florilegs von Muffat,

[1]) Musiklex., 6. Aufl.
[2]) a. a. O. S. 227.
[3]) Mattheson a. a. O. S. 228.

und dessen erste, ausdrücklich so benannte „Canaries“ (Flor. I, No. 24), während die zweite im $\frac{3}{4}$-Takt (Flor. II, No. 26) der bei Praetorius angeführten ähnelt.

Die „langsamen und punktierten“ Giguen, die Louren, heißen, wie schon gesagt, bei Kusser meist „Gigues à l'Angloise“. Ihren Charakter nennt Mattheson[1]) „stolz und aufgeblasen“; ich hätte eher etwas Wiegendes herausgelesen. Sie gehören zu Kussers melodischesten Stücken; in der Gigue „Composition“ II verhalten sich die Unterstimmen auch deutlich begleitend. Sie haben, mit Ausnahme der Gigue „Composition“ IV und „Apollon“ V, alle ein Viertel Auftakt, stehen sämtlich im $\frac{6}{4}$-Takt und haben an den Teilschlüssen, nicht immer an beiden, die Endung .

Es sind im ganzen 8 an der Zahl. Bei einigen beginnt die Oberstimme allein, während die übrigen später einfallen; ein Brauch, der sich auch bei Lully findet, z. B. „Roland“ Prolog; „Acis et Galatée“ II, 6; ferner bei Schmicorer „Zodiacus“ VI, und bei vier der elf Giguen in den beiden Florilegien Muffats.

Als Giguen sind bei Kusser ferner anzusprechen die „Air“ — grave $\frac{6}{4}$ — im „Apollon“ I; das „L'Anglois“ benannte Stück der zweiten, das „Feste infernale“ ($\frac{6}{8}$ grave) der vierten Suite des „Festin“; die „Polichinelles“ ($\frac{6}{4}$ grave) „Cicala“ III. Diese drei letztgenannten, sowie die Gigue „Apollon“ V haben den Auftakt , bzw. , den wir häufig bei Lully finden: „Alceste“ IV, 3 „Second Air“; „Amadis“ Prologue „2. Air“; „Thesée“ Prolog „Premier Air“; „Roland“, Prologue, „2. Entrée, Gigue“; „Persée“ IV, letzte Szene; „Proserpine“ IV, letzte; „Phaëton“ V, 4 „2. Air“; „Cadmus“ II, 6 „2. Air pour les statues“. Ferner findet sich diese Art Auftakt z. B. in dem gigue-artigen „Brandle gay“ bei D. Becker, „Frühlingsfrüchte“, Suite 4; bei Fischer „Journal“ II; in der Gigue der 6. Suite aus Schmicorers „Zodiacus“; bei No. 19 und 50 des ersten, bei No. 4 („Gigue pour des Anglois“, Prestissimo, 2 neunzehntaktige Reprisen), No. 40 und 61 des zweiten Muffatschen Florilegs.

Von den 6 „chiques“ Pezels in den „Delitiae musicales“ (1678) stehen vier im $\frac{3}{2}$-Takt. Sie sind — wie auch ihrer einige in Horns „Parergon“, 5. und 6. Teil — sämtlich ohne Auftakt.

[1]) a. a. O.

Es wurde schon früher auf den 2. Teil der 3. Ouvertüre der „Cicala“ hingewiesen, der eigentlich eine imitierend einsetzende Gigue darstellt. Solche Giguen finden wir auch bei Lully; z. B. setzt die im Prolog des „Amadis“ nacheinander in 5 Stimmen ein; auch die Gigue der 5. Suite des Schmicorerschen „Zodiacus“ (ohne Auftakt) gehört in diese Kategorie.

Schließlich sei noch der — wohl italienischen — Gigue No. 25 in Muffats erstem Florileg gedacht, die presto im C-Takt mit zackigen Rhythmen und vielen Triolen einhergeht.

Noch häufiger finden wir einen andern Tanz im $\frac{3}{8}$-($\frac{6}{8}$-) oder $\frac{3}{4}$-Takt (mit Auftakt) bei Kusser: den Passepied. Mitunter ist er mit sechs Vierteln notiert — „Apollon“ IV; VI; „Cicala“ I —, betont man aber sinngemäß, so stellt sich dieser $\frac{6}{4}$-Takt als ein verkappter $\frac{3}{4}$-Takt heraus. Es waltet meist 8-taktige Gliederung; öfters zu 3×8 Takten.

Den „Affekt“ charakterisiert Mattheson:[1]) „Sein Wesen kömmt „der Leichtsinnigkeit ziemlich nah . . . Inzwischen ist es doch auch „eine solche Art der Leichtsinnigkeit, die nichts verhaßtes oder „misfälliges, sondern vielmehr was angenehmes an sich hat: so wie „manch Frauenzimmer, ob es gleich ein wenig unbeständig ist, „dennoch ihren Reitz dabey nicht verlieret“.

„C'est un *menuet*, dont le mouvement est fort vite et fort gai“ sagt Brossard in seinem Dictionnaire von 1695.[2]) Dieser „altfranzösische Rundtanz, der Tradition nach in der Bretagne heimisch“ — die beiden „Passepiedz“ aus „Terpsichore“ haben den Zusatz „de Bretaigne“ — „und unter Ludwig XIV. ins Ballet eingeführt“,[3]) hat nach Praetorius seinen Namen davon, „daß man . . . . einen Fuß uber den andern schlagen und setzen“ mußte.[4]) Die beiden „Passepiedz“ aus „Terpsichore“ stehen im ₵ 2-Takt; im allabreve-Takt ist ferner der aus Mersennes Sammlung entnommene „Passepied de Bretagne“ bei Böhme notiert;[5]) ebenso „Les Passepieds d'Artus“ der 5. Suite der Casseler Handschrift; in 20 Suiten der einzige Tanz dieser Gattung. Krieger, in der „Lustigen Feldmusik“, bringt

[1]) a. a. O. S. 229.
[2]) Zitiert aus Ecorcheville, „Vingt suites d'orchestre“ I, S. 58.
[3]) Riemann, Musiklex., 6. Aufl.
[4]) „Terpsichore“, Interpretatio.
[5]) a. a. O. S. 169.

den Passepied einmal; desgleichen Fischer im „Journal“ VIII; bei Schmicorer, Erlebach, Muffat findet er sich in den öfters zitierten Werken nicht. Lully führt ihn in seinen 14 Opern namentlich nicht an, doch scheint der Gesang des Syrinx „Courons à la chasse“ („Isis“ III, 6) unserem Genre anzugehören. Gesungene Passepieds kommen in beiden Ariensammlungen bei Kusser vor.

Eine zyklische Form, in der Tänze mit geradem und ungeradem Takt enthalten sind, stellt der Branle dar. Wenigstens hat er sich im Laufe der Zeit zu einer solchen entwickelt. Eitner führt in seinen „Tänzen des 15. bis 17. Jahrhunderts“[1]) vier mehrteilige Branles aus dem Jahre 1530 an, die nur den Anfangstanz im C-Takt darstellen, dem erst in späterer Zeit mehrere Tänze angehängt werden. Diese primäre Form findet sich bei vielen „Bransles“ von Cl. Gervaise und des Anonymus (um 1550) in der Expertschen Sammlung, auch bei den zwei Beispielen aus Böhme[2]): „Branle coupé“, genannt „Cassandra“, aus dem um 1680 die Hymne „Vive Henri quatre“ entstand, und „Branle d'Osseau“ — so benannt nach einem Pyrenäental —, der als Chorreigen mit Gesang („Ah monsieur le médecin“) noch 1840 gehört wurde. Als einen populären Reigentanz haben wir uns den Branle vorzustellen. „Entre le XVe et le XVIIIe siècle“, sagt Ecorcheville,[3]) „entre le règne des basses-dances et celui des contre-
„danses nous chercherions vainement quel fut le divertissement
„orchestique *des compagnies nombreuses* si nous ignorions le rôle
„des Branles. La gaillarde, la volte, la pavane convenaient aux
„jeunes gens exercés, aux corps entraînés par l'education et la
„pratique. Le mérite du Branle fut sa modestie . . . . Le pas du
„branle consistait à porter le pied gauche latéralement à quelque
„distance du droit puis à rapprocher en dernier. Cette opération
„s'appelait un simple; répétée deux fois elle s'appelait un double.
„Un double a gauche suivi d'un double à droite formait le branle
„*commun,* le plus élémentaire de tous. Venaient de suite: le
„Branle simple ou grand Branle, le Branle gay, le Branle à mener,
„le Branle double, et le Branle de Montirandé.“

Diese letzte Zusammenstellung finden wir schon bei Praetorius. Zunächst kommt der schon besprochene Hauptteil; bei Praetorius

[1]) Monatshefte f. Musikgesch., 7. Jahrgang, 1875.
[2]) a. a. O.
[3]) a. a. O. S. 51.

meist zwei-, aber auch 3- und 4-teilig. „Die Bransle simple", sagt „er, „wie ich dieselbe alhier mit minimis und Semiminimis gesetzet, „werden auff einen zihmlich langsamen Tact mensuriret, da- „rumb ich daß Signum tardioris tactus **C** fornan gezeichnet. Da- „gegen der Branle gay ist ein frölicher Dantz; denn Gay ist soviel „als laete: darumb wird er auch gleich wie ein proports und Tripel, „oder ja auff einen gar geschwinden tactum aequalem mensuriret". Es folgt eine umständliche Beschreibung, wie die französischen Musiker diese Branles gays — durch Taktverschiebung — ein- richteten, „daß man sie auff dreyerlei Tact gebrauchen kan"; nämlich ad triplam, ad sesquialteram und — meistens — ad tactum aequalem. Man war zu jener Zeit außerordentlich liberal mit dem Zeitmaß. So heißt es auch von den Couranten: daß es einem jeden freistehe „wie er sie tactiren oder tractiren wolle".

Nach Thoinot hatte der Branle gay seinen Namen daher, „parce que dans cette danse l'un des pieds est toujours en l'air".[1]) Über die Theorie des Tanzens gibt uns Ecorcheville folgende Einzelheiten: „Le Branle Gay comprenait deux doubles à gauche „et un repos; par conséquent le danseur avançait toujours du même „côté. Ce 4 + 2 ressemble tout à fait au rythme de la gaillarde et pose le même problème musical" (a. a. O.).

Der „Bransle Poictou" des Praetorius ist nach Ecorcheville identisch mit dem „Branle à mener" (Amener). „Helt im dantzen „9 Pass: der dobbelte Poictou (Branle double) aber 12 dobbelte „Pass."[2]) „Voici pourquoi il portait ce nom („a mener"): Chacun „*mène le branle* à son tour et le premier qui le mène quitte la „main gauche et fait la révérence à la personne qu'il tient de la „main droite; et après avoir baisé la main il la reprend et mène „le branle *qui coule fort vite,* et ayant fait un ou deux tours par „la salle il quitte la personne qu'il tenait par la main afin d'aller „chercher la queue du branle et de donner la main gauche à la „personne qu'il trouve au bout. Sitôt que chacun a mené quel- „qu'un à son tour on se remet en rond pour danser les autres „bransles."[3]) Thoinot lui donne huit pas et un soupir, Mersenne „de

[1]) Ecorcheville a. a. O.
[2]) Praetorius a. a. O.
[3]) Mersenne, zitiert aus Ecorcheville a. a. O. S. 54.

„même, avec dix-huit mouvements; le tout réparti en trois mesures „à six temps oux six mesures à trois temps: ."[1])
Mit diesem Wechseln der Personen während des Tanzens und dem dadurch bedingten Innehalten hängt es wohl zusammen, daß wir bei den meisten Ameners der Casseler Handschrift eine mit jedem sechsten Takt eintretende Zäsur beobachten können; zwei von den 6 Ameners haben diesen Einschnitt auf jedem dritten Takt. Diese Sechstaktigkeit zeigen auch die beiden Ameners in Beckers „Frühlingsfrüchten" und der Fischersche in der 6. Suite des „Journal".

Auch für den Kusserschen Amener trifft das Gesagte zu, wenn man, wie ohne allen Zwang geschehen kann, den $\frac{6}{4}$- ($\frac{3}{2}$-)Takt in $\frac{3}{4}$-Takt verwandelt.

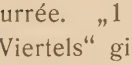
Der Branle de Montirandé hat nach Praetorius „den Namen von dem Meister, der ihn gemacht und erdacht hat". Er ist minder wichtig, als die andern Teile des Branle und wird häufig ausgelassen.

Im engen Anschluß an den Bransle ist es nötig, der Gavotte zu gedenken. „Praetorius, Mersenne, et le manuscrit de Cassel „groupent les gavottes *à la fin des branles* et Rameau nous ap„prend qu'elles se dansaient dans le même ordre que ceux-ci, et „tout de suite après."[2]) Praetorius bemerkt in seiner Interpretatio („Terpsichore") nach Anführung der Bransles simples, gays, de Poictou, de Montirande und der Gavotte: „Und diese Däntze werden alle „begriffen unter dem Namen Bransle simple, weil sie alle also „nacheinander, wie sie in der Reye folgen, gespielet und gedantzet „werden." Bei allen 6 Branles der Casseler Handschrift beschließt die Gavotte; ebenso bei den schon erwähnten von Becker, Fischer und Kusser. In Pezels „Delitiae" Suite II ist die Folge Bransle, Gay, Amener, Gavotte unterbrochen durch Einschaltung der Courante zwischen Amener und Gavotte.

Der ganze Tanzzyklus im Zusammenhang scheint zu Ende des Jahrhunderts in den Suiten nicht mehr sehr häufig vorzukommen. Pezel hat ihn 1678 in 7 Suiten nur einmal; desgl. Fischer in den 8 Suiten seines „Journal" (1695). Auch bei Kusser kommt die Folge Branle, Guay, Amener mit anschließender Gavotte nur einmal

[1]) Ecorcheville a. a. O.
[2]) Ecorcheville a. a. O. S. 557.

— in der 6. Suite der „Composition“ (1682) — vor, und nur die primitive Form des „Branle de village“ (im 2-Takt, ohne weitere Anhängsel) kehrt bei ihm in der 1. und 2. Suite des „Apollon“ und im „Erindo“ wieder.

Muffat, Erlebach, Schmicorer kennen in den öfter zitierten Werken nicht den Branle, sondern nur die einzelne Gavotte, die vom Ausgang des Jahrhunderts an als selbständiger Tanz eine große Rolle in der Suite spielt. Als solchen verwendet sie, gespielt und gesungen, schon Lully häufig, bei dem sie bereits das „hüpffende Wesen“ [1]) und die spätere typische Form mit dem charakteristischen Auftakt  zeigt. Dieses letztere Merkmal fehlt noch den Gavotten, die bei Praetorius, den Komponisten der Casseler Handschrift und in Beckers „Frühlingsfrüchten“ die Branles beschließen.

Kusser bringt die Gavotte in allen vier Suitenwerken als Einzeltanz; im ganzen 13 mal. Einmal paarweise — „Composition“ V —; einmal sogar zu dritt hintereinander, alternierend zu spielen, alle drei Gavotten in moll („Festin“ III). Daß es übrigens auch seriöse Gavotten gab, beweist das Vorkommen einer solchen mit der Bezeichnung „grave“ in „Cicala“ V; auch bei Lully, im „Roland“ II, letzte Szene, kommt — als Entrée — eine „lentement“ zu spielende Gavotte vor.

Eine andere beliebte Tanzform im geraden Takt ist die Bourrée. „1 Viertel Auftakt und häufige Synkopierung des 2. oder 3. Viertels“ gibt Riemann [2]) als Hauptcharakteristika der Bourrée an. Wir finden sie schon 1612 bei Praetorius typisch ausgeprägt: usw.

In den Suiten Kussers kommt die Bourrée im ganzen elfmal vor; mitunter sind es Stücke von frischer Erfindung und flottem Zuge („Apollon“ VI; „Festin“ VI). Nach Ecorcheville [3]) war dieser Tanz den Thoinot und Mersenne unbekannt. „La bourrée est toujours restée une danse de caractère.“ Auch in Lullys Opern begegnen wir der Bourrée; teils unbenannt (z. B. „Isis“ II, 7 „Second Air“), teils benannt („Phaëton“ Prolog; V, 4).

[1]) Mattheson a. a. O. S. 225.
[2]) Musiklex., 6. Aufl.
[3]) A. a. O. S. 58.

„Ein rechter Zwitter, aus der Gavot und Bourrée zusammengesetzet", sei der Rigaudon, sagt Mattheson,[1]) „und mögte nicht unfüglich eine vierfache Bourrée heißen". Seine Form besteht nach demselben Autor aus vier Absätzen, deren dritter aber, quasi als Einschaltung, sich in tieferer Klangregion als die andern bewegen muß und keinen richtigen Abschluß haben darf, „damit das folgende desto frischer ins Gehör falle". Bei Kusser, Fischer und Muffat finden wir indes Rigaudons, auf die sich das Gesagte nicht anwenden läßt. Die beiden einzigen Kussers („Festin" IV) bestehen nur aus 2 Reprisen; auch der Fischersche im „Journal", I ist zweiteilig; am nächsten kommen dem Matthesonschen Schema die beiden Rigaudons im Florilegium secundum Muffats No. 29 und 42 mit ihren vier Reprisen, die sich aber im obigen Sinne nicht unterscheiden. Auch haben sie eher eine marschartige Rhythmik. Metrisch sind sie sehr gleichartig gebaut (2 + 2 Takte). Die beiden Rigaudons Kussers folgen einander unmittelbar und werden alternierend gespielt. Der zweite dreistimmige (2 Oboen, Basson) ist im eigentlichen Sinne das „Trio" des ersten, dessen Rhythmik, wie bereits erwähnt, viel Ähnlichkeit mit der „Air" (gay) aus dem Prolog von Lullys „Acis" hat. Den angeführten Beispielen ist der ¢-Takt gemeinsam.

Einmal, als letztes Stück der „Composition", kommt der „Traquenar(d)" bei Kusser vor: „forme que les dictionnaires définissent „‚ancienne danse vive et gaie', mais dont il est *très rare* de ren- „contrer un exemple musical".[2]) Weitere Exemplare dieser Gattung finden wir z. B. in Fischers Journal, V; in Muffats II. Florileg No. 49, in Kriegers „Lustiger Feldmusik", II. Partie; bei Erlebach, IV. Ouvertüre. In allen diesen Fällen handelt es sich um einen Tanz im ¢-Takt mit vorwiegend punktiertem Rhythmus | ♩. ♪ ♩. ♪ | und dem Auftakt ♩. ♪ |, der nur bei Fischer fehlt. „Traquenard" ist ein Ausdruck aus der Reitschule und bezeichnet den Halbpaß des Pferdes.[3]) Vielleicht wurde also zu diesen Weisen bei Hofe hohe Schule geritten.

[1]) A. a. O. S. 226.

[2]) M. Brenet, „L'œuvre premier de Jean-Sigismond Cousser" im „Journal Musical" vom 29. I. 1899.

[3]) „Entrepas, qui est un train ou amble (Paß) rompu, qui ne tient ni du pas, ni du trot." — Furetiere a. a. O.

Vereinzelt finden sich ferner bei Kusser die Tänze „Tricotéz“ („Apollon“ III) und „La Sissone“ („Festin“ II); beide im 2-Takt (= $\frac{4}{4}$). „Tricotets“ sind nach Furetiere[1]) „Espece de danse gaye“; der „pas de Sissonne“ soll nach seinem Erfinder, einem Grafen von Sissonne, benannt worden sein.[2])

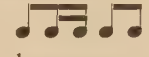
Als eine Erinnerung an alte Zeiten fristen bei Kusser noch Pavane („Apollon“ I) und Galliarde („Composition“ V und VI) ein bescheidenes Dasein. Die erstere schließt sich mit ihrem Bourrée-Charakter und ihrer Einteiligkeit der primitiven, französischen Form an, von der Böhme[3]) ein Beispiel aus Mersenne gibt. Mit der von Kretzschmar[4]) beschriebenen dreiteiligen Form und deren Eigentümlichkeiten, wie wir sie bei den deutschen Suitenkomponisten zu Anfang des 17. Jahrhunderts antreffen, hat sie nichts zu tun.

Auch die Galliarden zeigen nicht den bekannten Typ: 3, C 3, C $\frac{3}{2}$ usw.; ohne Auftakt; häufig 3 Teile, — wie wir ihn bei Hassler, Franck, Hausmann, Staden, Praetorius, Schein finden; sondern gleichen vielmehr der zweiten Galliarde der Casseler Handschrift (Suite 14), und der in Muffats zweitem Florileg No. 16: — Viervierteltel allabreve mit ♩| Auftakt und häufiger Punktierung. Die erste („Composition“ V) hat einfachen Viervierteltakt (2). In einem „Galliarde“ benannten Lied aus den Erindo-Arien steht die Singstimme im $\frac{2}{4}$-, der Continuo im $\frac{6}{8}$-Takt („Was nutzet deine Müh“).

Das Ballett („Composition“ I und V) bei Kusser zeigt nicht die mehrteilige Form mit Takt- und Tempowechsel, wie wir ihr z. B. bei Vierdanck, Praetorius, vielfach auch bei Hammerschmidt in den öfters zitierten Werken begegnen; sondern gliedert sich in zwei schlichte Reprisen (2-Takt); ähnlich wie bei Peuerl, Rosenmüller, Horn, Schmicorer, Erlebach.

Der Marsch („Marche“), insofern er „die Bewegung einer größern Menschenmenge regelt“,[5]) kann gleichfalls unter die Tanzformen gerechnet werden. In seiner Erfindung ist Kusser, wie sein Meister Lully, oft besonders glücklich. Der „Marche“ in „Cicala“ III kehrt im Wolfenbütteler Manuskript als Violinstück No. 18 wieder;

[1]) A. a. O.
[2]) Schaffer, Franz.-deutsches Lexicon, Hannover 1834.
[3]) A. a. O. S. 42ff.
[4]) A. a. O. S. 11.
[5]) Riemann a. a. O.

gehörte also wohl zu den beliebteren Nummern. Das Tempo der Märsche ist teils ein schnelles — der Marsch aus „Cicala“ I mit dem Intradenrhythmus  führt sogar die Bezeichnung viste-viste —, teils ein langsames, wie der Marsch aus „Cicala“ II („grave“) und der aus „Festin“ V („lentement“) zeigt. Der erstere dieser beiden letzten steht im $\frac{6}{4}$-, der „Marche aux Champs Elysées“ („Festin“ IV) im $\frac{3}{2}$-Takt. Auch Lully („Acis et Galatée“ I, 6) bringt als Entrée des Polyphem einen Marsch im $\frac{6}{4}$-Takt, in den „Saisons“ (Ballett von Colasse mit eingeschobenen Lullyschen Stücken) einen im $\frac{3}{4}$-Takt; ebenso Erlebach in Ouvertüre V. Der Dreitakt verträgt sich sehr gut mit ruhigem Schreiten, wie man z. B. auch am Pilgerchor im „Tannhäuser“ sieht, vom Volksmund „Pilgermarsch“ geheißen.

Die Entrée steht bei Kusser — wie auch bei Fischer, Schmicorer, Muffat — im $\frac{4}{4}$- bzw. allabreve-Takt. Ihr Stil zeigt häufig Verwandtschaft mit dem der Einleitungen von Ouvertüren, worauf auch Mattheson[1]) hinweist: sie leidet, sagt er, „auch die ungerade „Anzahl der Täcte, weil ihr Wesen nicht fließend, sondern etwas „störrisch ist . . . Noch eines ist hiebey . . . anzumercken, daß „nehmlich der Anfang einer Entree, um ihre Ansehnlichkeit besser „zu zeigen, bisweilen mit der Oberstimme gantz allein gemacht, „und der Baß erst, wenn er pausirt hat, nachahmend eingeführet „wird, fast auf die Weise, wie offt bei Ouvertüren zu geschehen „pfleget.“ (Vgl. „Festin“ V, 2. Entrée.) Die eben zitierte, sowie die Entréen „Cicala“ I („pour les Dames“) und II haben — was auch eine gewisse Analogie mit der Ouvertüre bildet — einen, wenn auch nicht fugierten, zweiten Teil in rascherem Tempo; ebenso Entrée No. 32 im zweiten Florileg Muffats; No. 45 im ersten Florileg geht aus dem $\frac{4}{4}$-Takt, presto, alla breve in den $\frac{3}{4}$-Takt, allegro, über. Auch Erlebach bringt (Ouvertüre IV) eine „Air Entrée“ mit Taktwechsel. Ihre Aufgabe im Theater — und von dort dürften die meisten in Kussers Suiten stammen — ist ja auch eine ähnliche, wie die der Ouvertüren: „daß sie die Zuhörer zu solcher „Aufmercksamkeit reitzet, als ob recht was fremdes oder neues „vorgebracht werden sollte“ —, z. B. der Auftritt von Tänzern in neuen Kostümen. Und so heißt denn „eine jede Tantz-Melodie . . .

[1]) A. a. O. S. 227.

„bey den Frantzosen mit dem allgemeinen Namen eine Entrée; „voraus, wann sie bey Schauspielen zu Aufzügen dienet, und die „Banden einführet".[1]) Wir sehen bei Lully nicht nur Märsche und ouvertürenartige Gebilde, sondern auch Tanzformen wie „Gigue" („Roland" Prolog), „Gavotte" (daselbst II, letzte Szene), „Menuett" („Acis et Galatée" Prolog) u. a. als Entréen verwendet.

Aus Opern in die Suiten herübergenommen sind, mindestens zum Teil, wohl auch die Préludes des „Festin" und der „Cicala". Sie stehen bald im langsamen, bald im raschen Tempo, haben die verschiedensten Taktarten und Charaktere, und zeigen — wie auch bei Lully, wo sie gerne Akte oder Szenen einleiten — häufig imitatorischen Stil.

Als ganz allgemeine Zusammenfassungen aller möglichen Formen und Charaktere sind die bei Kusser sehr stark vertretenen „Airs" zu betrachten, die wir gleichfalls in vielfältigen Takt-, Tempo- und Stilarten antreffen. Oft sind es — in der „Composition" — mit dem Untertitel als solche gekennzeichnete, bald verkappte Tanzformen von mancherlei Art. Unter ihnen treffen wir auch die einzigen Stücke mit Allemandencharakter[2]) bei Kusser an; und zwar den späteren, mehr sinfonischen Stil mit Auftakt; nicht die einfache Struktur und straffe Rhythmik der ersten Allemanden, wie wir sie aus verschiedenen Beispielen bei Claude Gervaise, ferner bei Eitner[3]) und Böhme,[4]) und aus Scheins „Banchetto" kennen. Mitunter finden sich in diesen Airs auch Trioepisoden („Cicala" II, III; „Festin" VI; „Composition" I [„troisième Air"]).

In Lullys Opern dienen die Airs, wie die Bezeichnungen „pour les sacrificateurs", „pour les nymphes" usw. andeuten, häufig dem Tanz.

Der „Chœurs" und selbständigen „Trios" ist schon im ersten Teile dieser Arbeit gedacht worden. Die letzteren fehlen in der nur für Streichinstrumente gedachten „Composition de musique" ganz; im „Apollon", wo eine Gamben- oder Violoncellostimme fehlt, müssen wir uns bei den „Trios" den Baß unter den Oboen ergänzen; im „Festin" und „Cicala" haben wir Trios zumeist für zwei

[1]) Mattheson a. a. O.
[2]) „Composition" III „2. Air"; VI „1. Air".
[3]) Monatsh. f. Musikgesch., VII. Jahrg., Beilage.
[4]) A. a. O. S. 42ff. und 65ff.

Oboen mit Basson; aber auch — nach Lullys Vorbild — für 2 Flöten mit Basson oder tiefen Saiteninstrumenten. Den Flöten ist sonst in den Suiten keinerlei Rolle mehr zugedacht.

Ob sich an den einigemale vertretenen „Fanfares", die sich vorwiegend in zerlegten Dreiklängen bewegen, auch Blechblasinstrumente beteiligten, ist sehr fraglich. Diesbezügliche Einzeichnungen in den Stimmheften finden sich jedenfalls nicht.

Die „Réjouissance", nach Riemann[1]) ein „in älteren Suiten nicht seltener Name scherzoartiger Sätze (Divertissement)", kommt bei Kusser dreimal vor: „Apollon" II (𝔠); „Festin" IV („gay" mit Trios); „Cicala" IV ($\frac{6}{4}$ mit Solo und Trios).

Das „Tombeau de M . . ." (Milleran?) der 4. Suite des „Festin" in *c*-moll, grave, 2, ist eine Reminiszenz an die französische Lautenmusik. Ein ähnliches Stück finden wir z. B. in d'Angleberts „Pièces de clavecin" von 1689: „Tombeau de Monsieur de Chambonnières."[2])

Bezüglich der auf bestimmte Kostümierung der Tänzer hinweisenden Stücke, wie „Les Chimeres", „Les Vents", „Les Chasseurs", „Les Indiens", „Les Paysans", „Les Furies", „Les Cyclopes", „Les Bergers", „Les Jardiniers", „Les Suabes", „Les Genies", „Les Matelots", „Les Gladiateurs", „Les Polichinelles", „Les Arlequins", „Les Amazons", „Les Satirs" usw. — bezüglich all dieser Stücke gelten die Worte Kretzschmars über die ähnlich benannten Tänze in Muffats zweitem Florileg.[3]) Obwohl sie teilweise Windessausen, Dämonenflug und Hornruf malen, sind sie doch der großen Mehrzahl nach keine eigentlichen Charakterstücke, und die Indianer und die Genien, die Schwaben und die Amazonen gleichen sich, wie ein Ei dem andern.

Es erübrigt noch, des Rondeaus zu gedenken. Wie wir an zahlreichen Beispielen bei Lully, Kusser, Erlebach, Muffat, Fischer, Schmicorer sehen, ist die das Wesen dieser Form ausmachende Wiederkehr des Themas fast immer eine dreimalige. Verwunderlich mutet die Bezeichnung „Rondeau" für zwei Stücke von Schmicorer an („Zodiacus" IV und V), bei denen überhaupt keine Wiederholung irgendwelcher Teile eintritt! Die Rondeauform erstreckt sich auf Stücke aller möglichen Gattungen, wie Marsch,

[1]) A. a. O.
[2]) Trésor des pianistes, Deuxième volume.
[3]) A. a. O. S. 11.

Menuett, Bourrée, Fanfare, Entrée, Passepied usw. Die ausdrückliche Benennung Rondeau, als Haupt- oder Untertitel, ist nicht immer vorhanden. Häufig finden sich auch hier (als Zwischensätze) Eingliederungen von Trioepisoden.

Schließlich sei noch erwähnt, daß die, durch dynamische, gelegentlich instrumental unterstrichene Kontraste erzeugten Echos, die für die gesamte Musik jener Zeit so charakteristisch sind, bei Kusser — wie bei Fischer („Journal" VIII) und Muffat („Florilegium primum" No. 42) — auch als selbständige Stücke vorkommen.

II. Die Ariensammlungen.

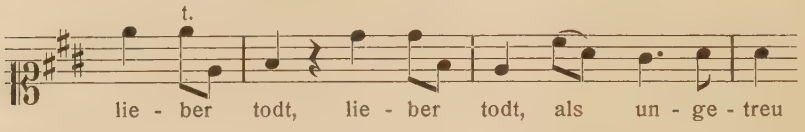
Während Kussers Zeitgenossen Muffat und Schmicorer italienische Elemente reichlich in ihre Orchestermusik aufnehmen und dadurch an Freiheit und Lebendigkeit des Ausdrucks gewinnen, steckt Kusser als extremer Vertreter des „Lullismus" allzu fest im Schnürleib des französischen Stils. Seine Erfindung ist nicht ergiebig genug, um die drohenden Gefahren der Trockenheit und Monotonie überall glücklich zu vermeiden.

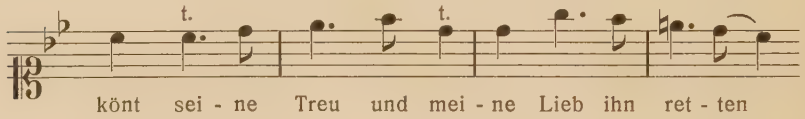
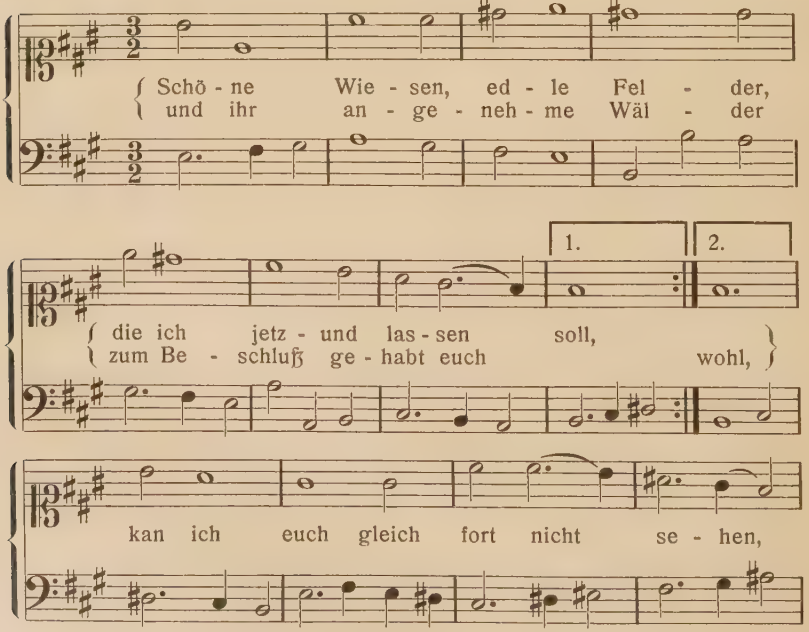
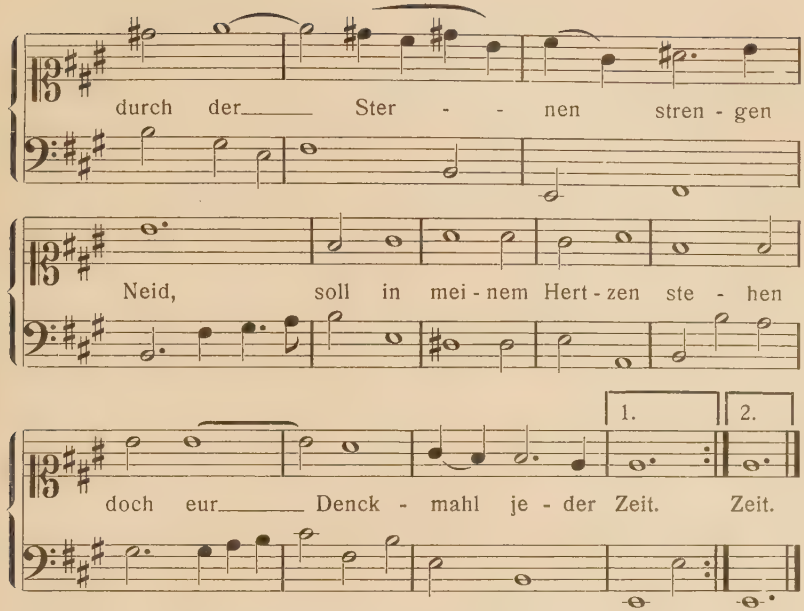
Anders in seiner Vokalmusik! Hier hat er den Einflüssen des Südens willig Ohr und Herz geöffnet, und diese Italianismen treten um so auffälliger hervor, als sie nicht gleichmäßig seinen Stil durchdringen, sondern gleichsam als warme Strömung oft neben der kalten, lullianischen herlaufen.

Davon zeugen die beiden erhaltenen Ariensammlungen aus „Ariadne" und „Erindo", in denen sich französische Liedertänze und italienische Arien gegenüberstehen. Der Charakter der ersteren Gattung ist uns aus den Suiten zur Genüge bekannt. Es handelt sich hier um jene rhythmisch scharf pointierten, aber kurzatmigen Weisen mit ihrer streng symmetrischen Periodik und den daraus resultierenden monotonen Wiederholungen (z. B. „Erindo" No. 11, 12, 14, 15; „Musenlust" No. 5, 13, 32, 38), wie sie hauptsächlich bei den — im „Erindo" gewöhnlich vom Chor — gesungenen Bourrées, Gavotten, Menuetten, Bransles, Passepieds usw. zutage treten.

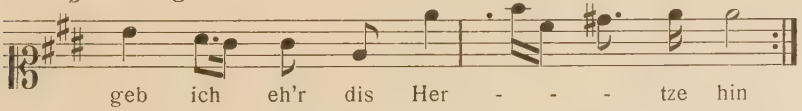
Neben diesen unverkennbar lullianischen Stücken gibt es auch Zwitter, die der Form nach ganz oder vorwiegend französisch,

dem Geiste nach italienisch sind. Hierher gehören von den Tanzliedern z. B. No. 9 und No. 10 der „Musenlust“. Das erstere Lied ist eine Gavotte, die in den letzten Takten deutlich den italienischen Einschlag erkennen läßt:

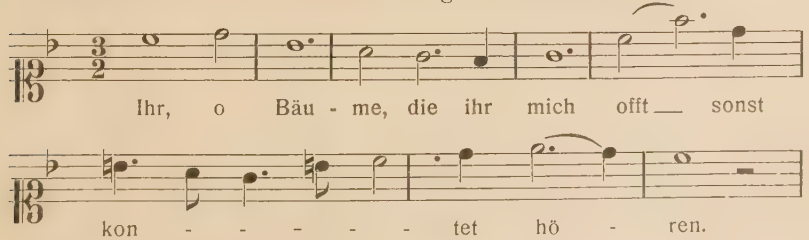


—; das andere ist ein Menuett mit Sarabandenrhythmus, bei dem sich das welsche Geblüt in der melodischen Linie verrät:

No. 7 aus „Erindo“ dagegen, eine echte Sarabande, hat den Lullismus gänzlich überwunden und zeigt rein italienisches Gepräge. Ich setze sie als eines der allerschönsten Stücke Kussers hierher:

Diese Tanzlieder, soweit sie nicht, wie No. 13 und 38 der „Musenlust“, Chaconnen-, bzw. Rondoform haben, gliedern sich gewöhnlich in zwei Reprisen; mitunter wiederholen sie zum Schluß, als dritten Abschnitt, den ersten Teil („Erindo“ No. 11; „Musenlust“ No. 32 und 33).

Daneben kommen Lieder ohne Tanzcharakter vor. No. 27 aus „Erindo“ ist wieder typisch italienisch; beachte z. B. die Schlußwendung:



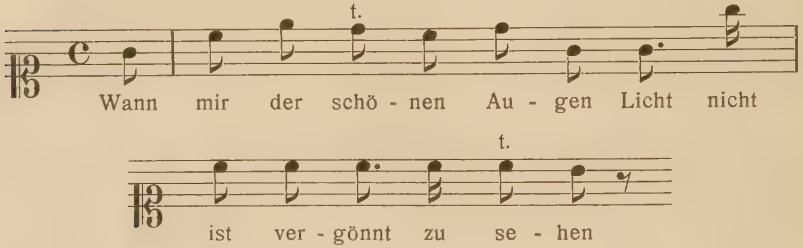
Dem kleinen strophischen Lied No. 4 derselben Sammlung liest man die dolcezza des Südens gleich vom Gesicht ab:



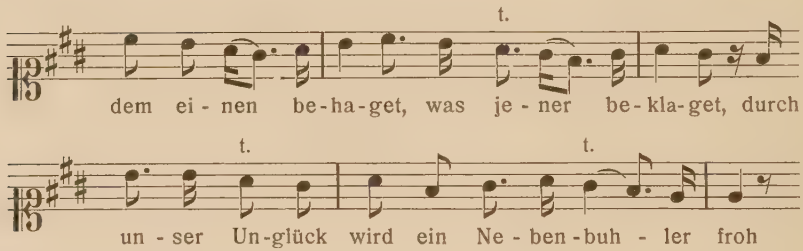
Lied No. 20 „Ihr, o silberreine Wellen“ ist ein madrigalistischer Scherz ohne besondere musikalische Physiognomie, der auf Zeichnung der Wellenlinien in Melodieführung und Dynamik abzielt.

In No. 11 und 14 der Musenlust tritt jenes gefällig leichte, bisweilen etwas bänkelsängerische Element hervor, dem wir auch in den Ariensammlungen von J. W. Franck und Joh. Phil. Krieger begegnen.

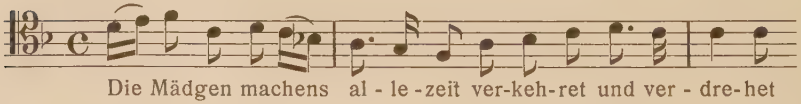
Wendungen, wie:



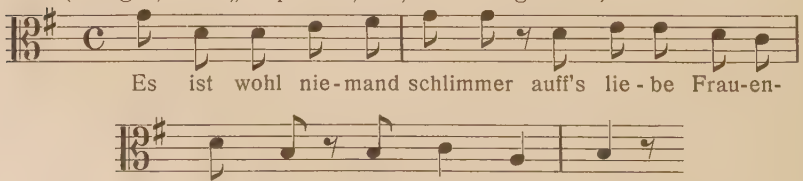
oder:



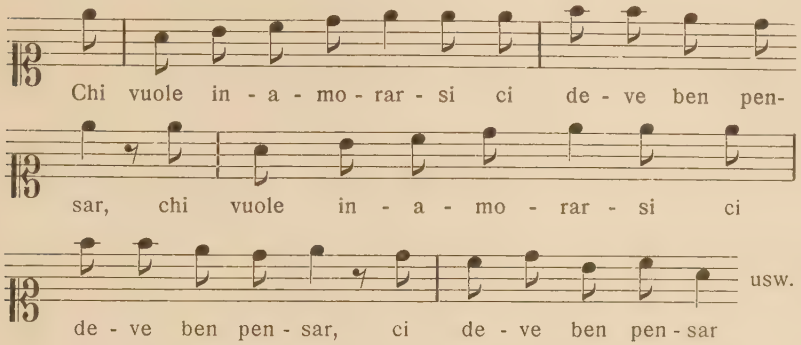
scheinen mir auf denselben Ton gestimmt zu sein, wie:

(Franck, aus „Aeneas Ankunfft in Italien“, Hamburg 1680)

oder:

(Krieger, aus „Scipio“ II, 15, Nürnberg 1692)



Derartige Couplets erlangen später durch Keiser als „Deutsche Lieder“ sogar im Auslande Berühmtheit. Aber auch dieser Typus findet sich schon in den achtziger Jahren bei den Venetianern und noch früher. So singt in der „Amazzone Corsara“ von Pallavicino (Venedig 1688) die Alvilda (II, 10):



Wir wenden uns nunmehr zur Betrachtung der eigentlichen „Arien“. Größer angelegte Da-Capo-Arien, deren Teile, scharf getrennt, lebhaft miteinander kontrastieren, finden wir in den vorliegenden Sammlungen nur spärlich vertreten. In erster Linie kommen hier einige „Erindo“-Arien mit obligaten Instrumenten in Betracht; vor allen No. 35 (mit Tromba) und No. 43 (mit 2 Fagotten). Die begleitenden Instrumente isolieren hier den Mittelteil in längeren Zwischenspielen vollständig vom Teil A und seiner Reprise; beide Male wechseln Ton- und Taktart und der sonstige Charakter bei der Aufnahme und beim Verlassen dieses Mittelteiles auffällig. Bei No. 35 steht der erste, stark kolorierte Teil in *C*-Dur, $\frac{6}{8}$-Takt; der zweite, schlicht gehaltene, bewegt sich breit im $\frac{3}{2}$-Takt und wandelt über *a*- und *e*-moll nach *G*. Bei No. 43 schreitet dagegen der erste Teil in langsamen drei Halben (*B*-Dur), während das Mittelstück im **C**-Takt unter virtuosen Verzierungen die Tonarten *g*-, *c*- und *d*-moll durchläuft. Ganz in diesem Sinne kontrastieren auch bei No. 38 (con Violino) die Teile: *D*-Dur $\frac{3}{4}$, vivace, koloriert — *h*-moll **C**, adagio, schlicht; nur daß der Teil B unter Umgehung des Vorspiels direkt in die Wiederaufnahme des ersten Teiles einmündet. Dasselbe gilt von No. 26 (ohne Instrument), wo der Teil A gleich mit dem Gesange einsetzt, dessen Wiedereintritt also unmittelbar an Teil B anschließt.

Auch No. 22 hat einen in Takt und Tempo gegensätzlich gehaltenen Mittelteil, der nur bezüglich der Tonart wenig absticht und auch gleich anfangs enger mit dem Hauptteil verknüpft ist.

Einen nach Ausdruck, Tonart und -geschlecht, wenn auch nicht nach Taktart und Tempo wechselnden Mittelsatz besitzen ferner die Arien: „Erindo“ No. 2 und „Musenlust“ No. 17 (beide con Istromenti); während bei No. 37 (con Flauto Tedesco) und No. 39 (con Flauto) der ersteren Sammlung die Instrumente zwar deutliche Absätze markieren, der Charakter aber derselbe bleibt. Bei No. 40 (Erindo) wird der Kontrast nur durch die während des mittleren Teiles pausierende Oboe gewahrt; im übrigen ist dieser Teil mit den beiden andern fest verbunden. Vor- oder Zwischenspiele fehlen; die obligate Oboe ergeht sich mit der Singstimme in einem freien Kanon.

Beiderseits mit den einschließenden Teilen verwachsen zeigt sich auch der Mittelsatz bei Musenlust No. 3 (con Istr.), bei dem nur der Takt wechselt.

Nicht selten lassen sich in den einzelnen Teilen noch besondere kleine Abschnitte unterscheiden. So hat „Erindo“ No. 6 einen doppelten ersten, „Musenlust“ No. 31, 25, 24 einen doppelten Mittelteil. Bei „Musenlust“ No. 29 und, weniger ausgeprägt, bei „Erindo“ No. 36 werden durch Pausieren der Singstimme Vorder- und Mittelteil in je zwei kleine Unterabschnitte zerlegt. Es handelt sich hier aber um bloße Unterbrechungen bei gleichbleibendem Charakter, um unwesentliche Zäsuren.

Bei „Musenlust“ No. 8 und 18 läßt sich ein Mittelsatz überhaupt nicht deutlich unterscheiden. Beiden Arien ist eine — im letzten Falle kolorierte — Koda angefügt. Bei No. 18 und 25 ist die Reprise unvollständig.

Manche Arien zeigen einen mehr oder minder streng durchgeführten Basso ostinato. Sie gehören fast alle — „Musenlust“ No. 8; „Erindo“ No. 6, 8, 17, 24 — den bisher besprochenen Typen an; nur „Erindo“ No. 5 läßt die dreiteilige Gliederung vermissen und nähert sich dadurch der Chaconnenform.

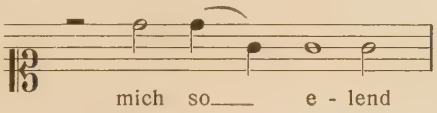
Endlich ist noch einer Anzahl von Gesängen zu gedenken, die, ähnlich den Löhnerschen Arien aus „Theseus“ (1688), in ihrer geringen Entwicklung eigentlich nur eine dreiteilige Liedform darstellen, wie wir sie bereits bei einigen französischen Liedertänzen,

z. B. den Stücken No. 5, 32, 33 (Musenlust) antrafen. Hierhin gehören No. 27, 7, 23, 19, 16, 2 derselben Sammlung.

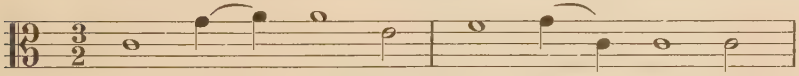
Alle diese „Arien“ zeigen mehr oder minder auffallend italienischen Charakter. Einiger Italianismen in der Melodiebildung bei Kusser ist schon bei Besprechung der Lieder gedacht worden.

Eine bei allen Deutschen ungemein häufig hervortretende italienische Eigentümlichkeit beruht auf der Vorliebe für den melodischen Schleifer nach der untern Quint, der später in der Instrumentalmusik der pfalzbayrischen Komponisten als „Mannheimer Seufzer“ eine besondere Rolle spielt. Wir finden ihn schon bei Strungk in den „drei Töchtern des Kekrops“ (1680).

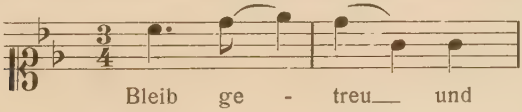
Franck (Arien aus „Aeneas Ankunfft“)



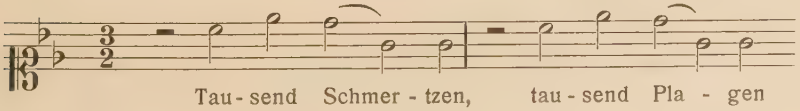
Strungk („Ein Hundert auserlesene Arien“, Hamburg 1684)

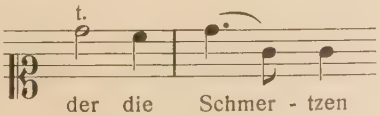


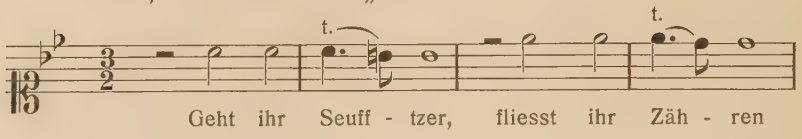
Kremberg („Musikalische Gemüts-Ergötzung“, Dresden 1689)

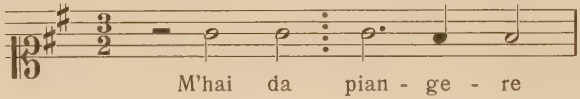


Krieger („Auserlesener Arien ander Theil“, Nürnberg 1692)



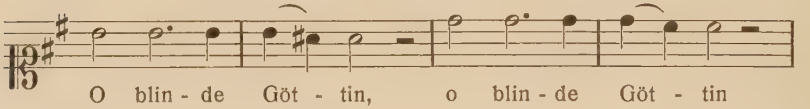
Kusser (Musenlust)

Richard Wagner liebt es, diesen Schleifer umgekehrt nach der oberen Quint zu verlegen.

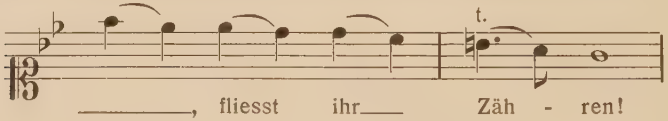
Ähnlich, wie No. 17 der „Musenlust“:

beginnt ein Steffanisches Kammerduett:



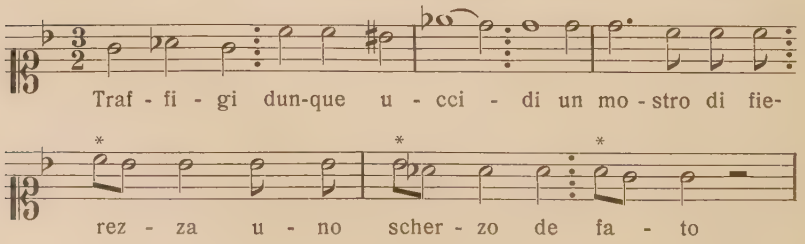
Es ist eine jener Phrasen, wie sie zeitweilig in der Luft liegen. Schon 1682 singt

Franck („Arien a. d. Singespiel Diocletian“):

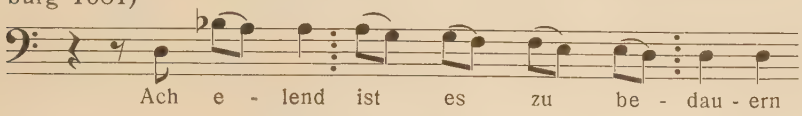


Auch die Schluchzer im 7. Takt derselben Kusserschen Arie:

sind italienischer Provenienz und kommen noch im 19. Jahrhundert bei Donizetti, Bellini, Rossini, Verdi vor. — Ähnliches findet sich schon bei Pietro Andreo Ziani (geb. ca. 1630):

(„Oratorio di Assalone Punito“, Hofbibl. Wien, Ms. 18854)

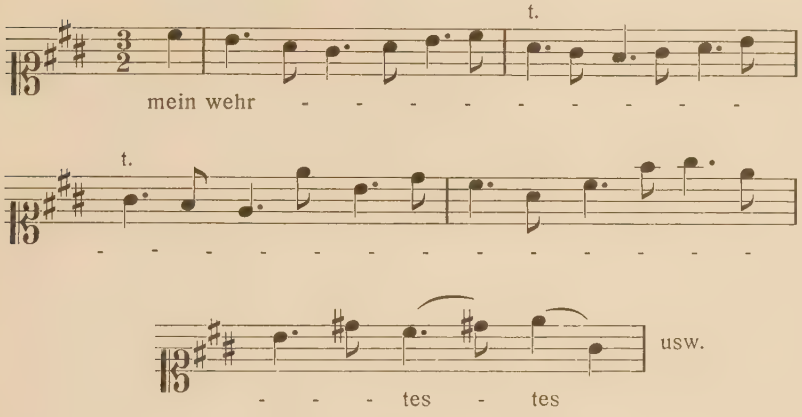


Vergl. auch Franck („Arien a. d. Sing-Spiel Vespasian", Hamburg 1681)

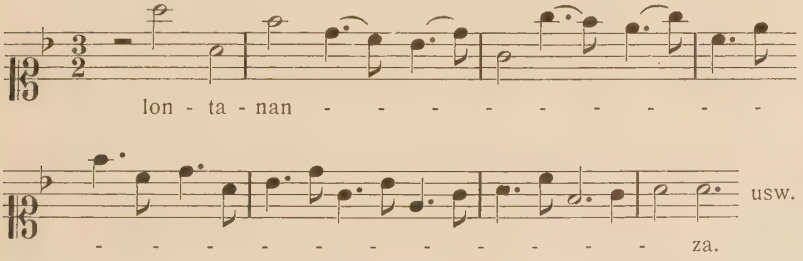


Im Verlauf derselben Kusserschen Arie und im Duett No. 37 der „Musenlust" kommt ein koloraturartiges Ornament vor, dem wir z. B. auch in einem Steffanischen Duett begegnen:

Kusser (Musenlust):

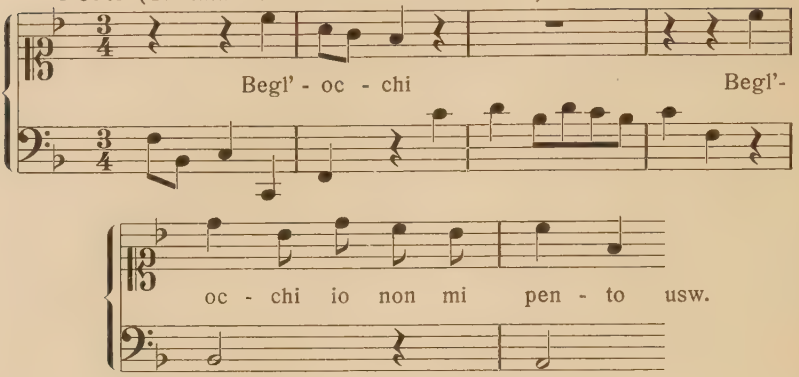


Steffani (B. B. Ms. Sammelbd. 181):

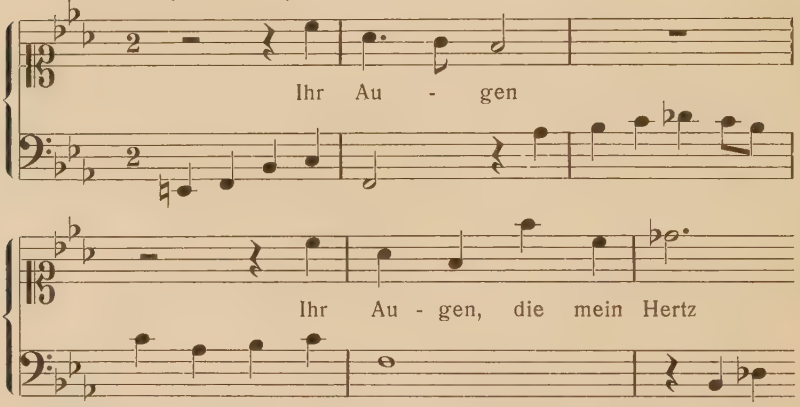


Italienisch ist ferner das Verfahren, am Anfang der Arie ein kleines isoliertes Motiv in der Singstimme vorauszuschicken, bevor sich der Gesang ausbreitet. Wir finden es sehr häufig bei Kusser, aber auch bei andern Deutschen, z. B. Franck und Krieger:

Perti (Cantata B. B. Ms. Sammelbd. 181):

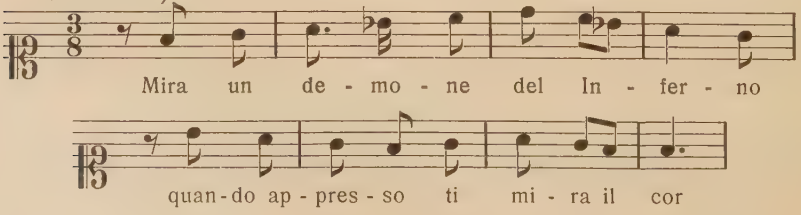


Kusser (Musenlust):

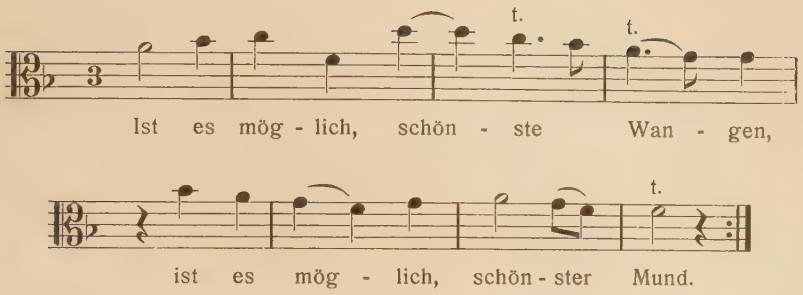


Melodische Anklänge auf direkt persönliche Einflüsse zurückführen zu wollen, ist bei dem viel weniger individuellen Musikstil jener Zeit ein schwieriges Unternehmen. Auffällig ist aber doch folgende Parallele:

Pallavicino („L'Amazzone Corsara" I, 2, München, Staatsbibl. Mus. Ms. 145):



Kusser (Musenlust):

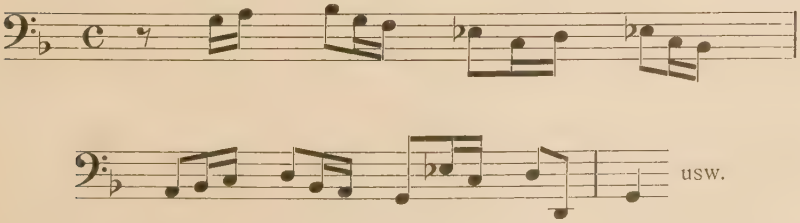


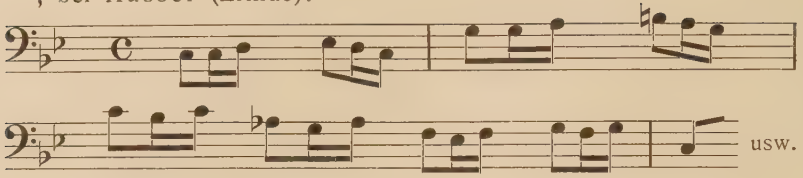
Daß Kusser Werke von Pallavicino kannte, dessen Opern auch in Deutschland aufgeführt wurden — z. B. „Armida“ 1695 zu Hamburg — unterliegt keinem Zweifel.

Sehr häufig finden wir, wie bei allen deutschen Opernkomponisten seit den frühesten Zeiten, auch bei Kusser den langsamen venetianischen $\frac{3}{2}$-Takt, der schon bei Cavalli und Cesti beliebt ist. Selten fehlt er da, wo es sich um innige Gefühlsergüsse oder um feierliche Dinge handelt, und man darf wohl sagen, daß die schönsten Stücke der gesamten Vokalmusik gegen Ausgang des 17. Jahrhunderts dieser Taktart angehören. Ihrer bedient sich z. B. auch Lully beim Bekenntnis der Clymene „Vous êtes son fils“ im „Phaëton“ III, 6; ein Stück, das mit seiner tiefen Empfindung und dem schönen Verhältnis von Wort und Ton eine der genialsten Eingebungen dieses Meisters darstellt.

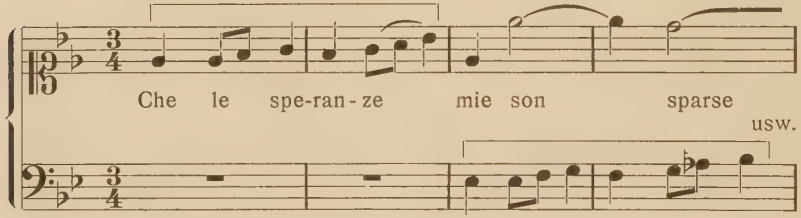
Auch die laufenden, oft energisch rhythmisierten und nicht selten ostinaten Bässe der Norditaliener finden wir vielfach bei Kusser. Ein solcher, während der ganzen Dauer eines Gesangstückes durchgeführter Baß, heißt z. B. bei

Pallavicino („L'Amazzone Corsara“ I, 5):

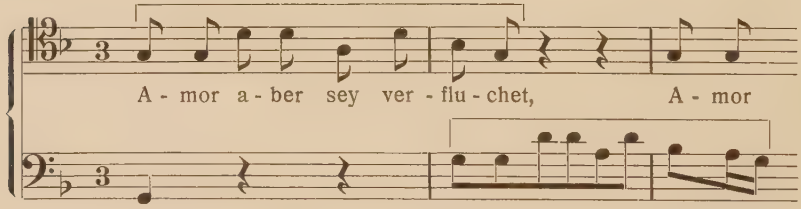


—; bei Kusser (Erindo):

Bisweilen beteiligt sich auch der Baß am Thema der Singstimme:

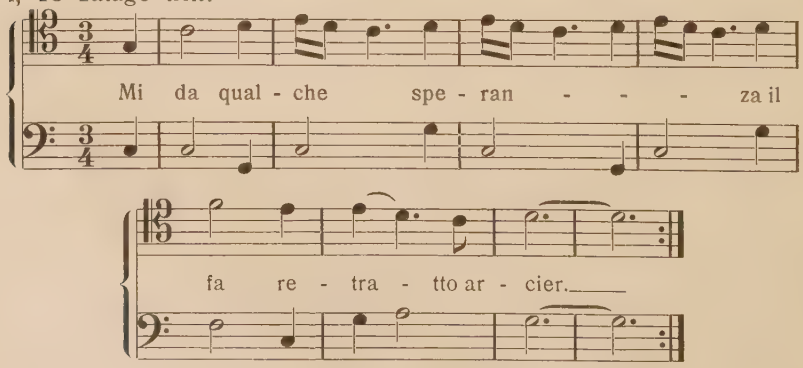
Albinoni (Cantata „La dove il nobil Giano“ B. B. Sammelbd. Ms. 450):



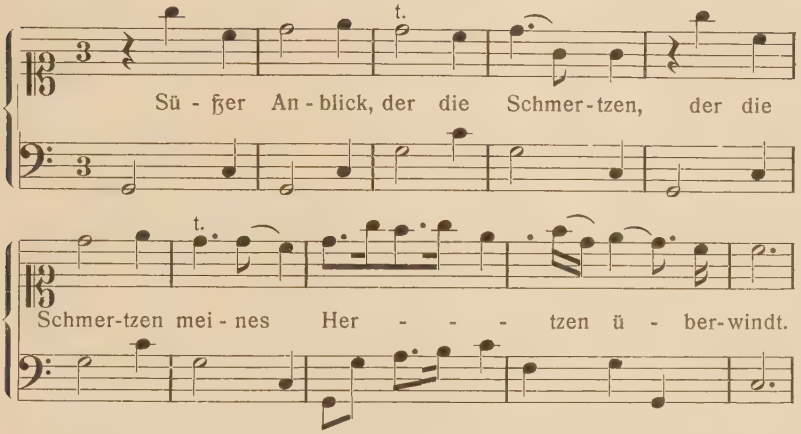
Kusser (Erindo):

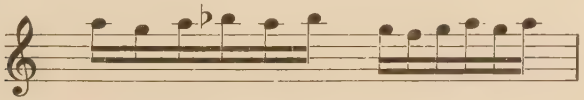


Ein Barkarolenelement, wie es in Pallavicinos „Amazzone“ I, 13 zutage tritt:



— findet sich in Aria No. 30 der Musenlust, mit ihrem wiegenden Baß:



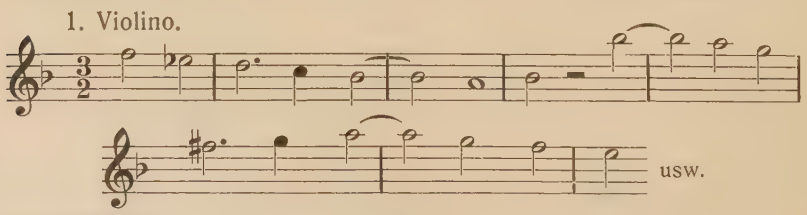
Stark beeinflußt zeigt sich Kusser durch die italienische Instrumentalmusik. Wie wir sahen, finden sich bei ihm vielfach Gesänge mit 1, 2 oder 3 („Musenlust“ No. 30) obligaten Instrumenten. Das sind meist Violinen, Oboen und Flöten; einfach besetzt oder in zwei Parten; an der letzterwähnten Arie beteiligt sich je ein Instrument aller drei Gattungen. Ferner kommt bei ihm („Erindo“ No. 43) die Zusammenstellung von zwei Fagotten vor; je einmal hat er Tromba und Colachono („Erindo“ No. 35 und 36). Die hohe Lage der Trompetenstimme und die Art ihrer Figuration

usw.

weisen auf die Technik des Klarinblasens hin, wie wir es aus Bachs und Händels Werken kennen. Diese jubelnden Fanfaren kamen wohl auch im ersten Chor des „Jason“ zur Anwendung, wo es im Textbuch heißt „Chor mit einstimmenden Trompeten“. — Die Flöten scheidet er in den „Flauto Tedesco“, der sich — bei Lully geht („Phaëton“, Prolog) die Flûte Allemande bis ins *gis* hinunter — im Umfange von des_1—g_2 bewegt („Erindo“ No. 34), und die französische Flöte, die er („Erindo“ No. 39) vom c_2 bis ins d_3 führt. Ob unter den Arien „con Istromenti“ noch andere Zusammenstellungen statt hatten, muß unentschieden bleiben, da die betreffenden Stimmen nicht eingezeichnet sind.

Für diese Art Instrumentalbegleitung hatte Kusser an Steffani ein berühmtes Vorbild, in dessen Opern die Arien mit mehreren obligaten Instrumenten bereits früh eine Rolle spielen. Eines der schönsten Beispiele hierfür findet sich im zweiten Akte des „Alarico il Baltha“ (1687). Nachmals hat Keiser diese Kunst schon bis zu einem gewissen Raffinement gesteigert. In „Tomyris“ II, 11 (1717) findet sich eine Arie mit obligater Flöte und Streichquintett, das abwechselnd pizzikiert und des Bogens sich bedient; die Violoncelli sind ständig, die ersten Violinen am Schluß in zwei verschiedene Parte geteilt.

Bei Lully durchläuft diese Praxis noch embryonale Stadien. Vgl. z. B. „Persée“ III, 3 das Arioso des Mercure, an dessen Begleitung sich zwei gesondert notierte Flöten beteiligen, die aber noch durch je eine Violine gestützt sind. Wo Lully die Flöten rein solistisch verwendet — etwa im Prelude „Le sommeil“ aus „Atys“ III, 4, dem Meisterstücke Lullyscher Orchestertechnik — da stellt er ihnen denkbar einfachste Aufgaben.

Das deutlichste Zeichen der Vertrautheit mit italienischer Kammermusik gibt No. 2 der Arien aus „Erindo“ (con Istrom.). Schon die Führung des Basses, dessen motivische Gliederung im Anfang durch Pausen unterstützt wird, erinnert an manche langsamen Sätze aus Corellis Sonaten. Aber auch die Melodiebildung — gleich die Intervalle der drei ersten Noten, das Hinüberbinden der letzten halben Note an die erste des nächsten Taktes, das Unterbrechen der Melodie — weist auf die Behandlung der Violine durch italienische Meister hin, wie wir sie z. B. in den Kammersonaten bei Steffani und Abaco antreffen. Das Largo eines Abacoschen Concerto (op. 2 No. 5) für 2 Violinen, Alto, Violoncello[1]) zeigt vom 19. Takt an eine Strecke weit unverkennbare Ähnlichkeit mit dem melodischen ductus des ersten Teiles aus Kussers Arie, der bei diesem nur noch weicher und biegsamer ist:

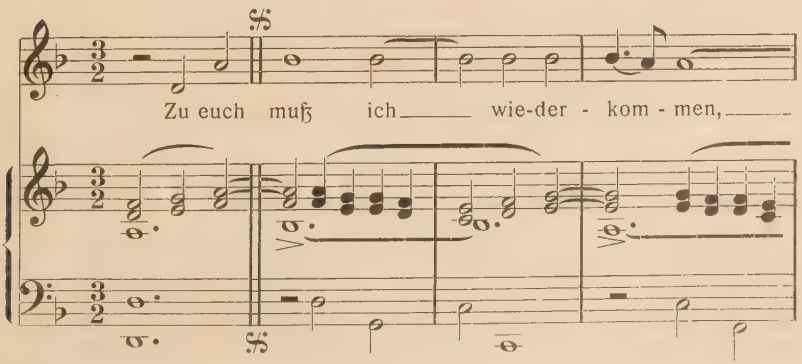


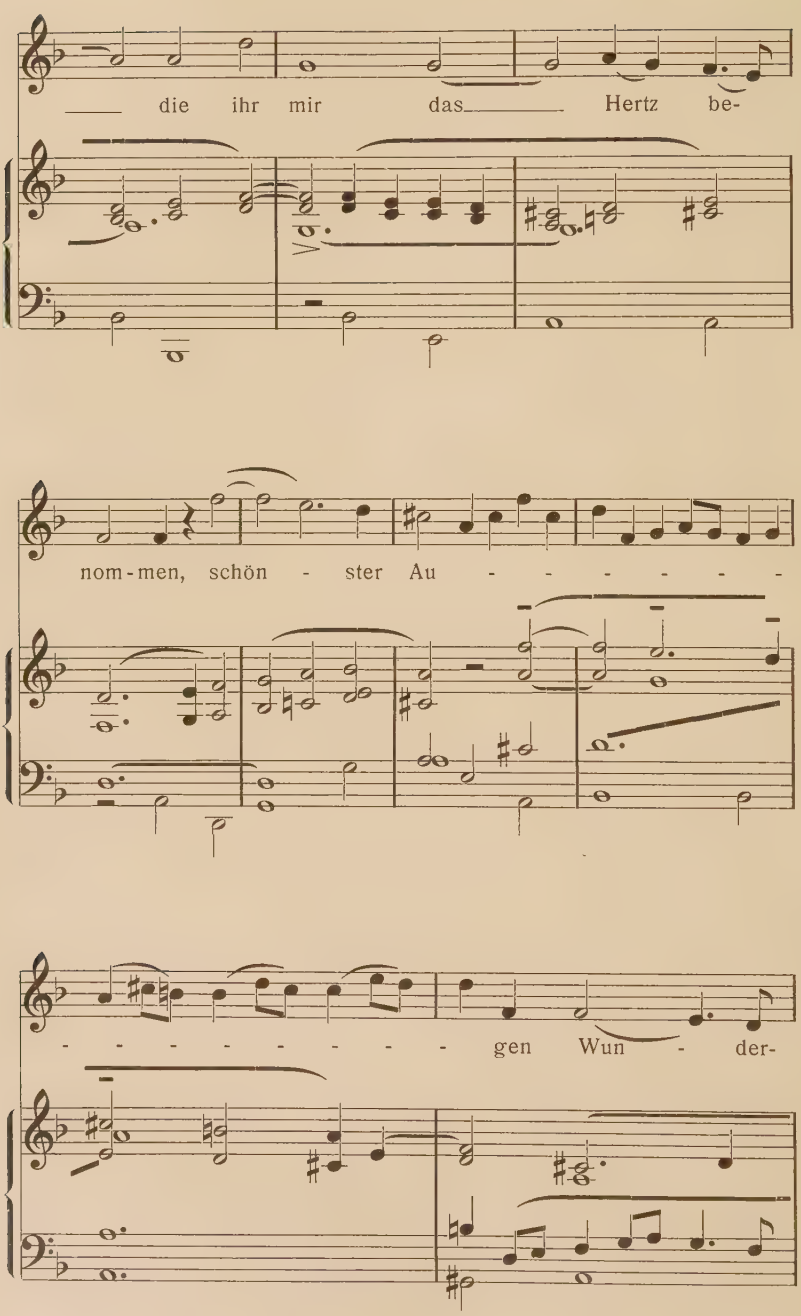
[1]) Denkm. d. T. i. Bayern I, 1900.

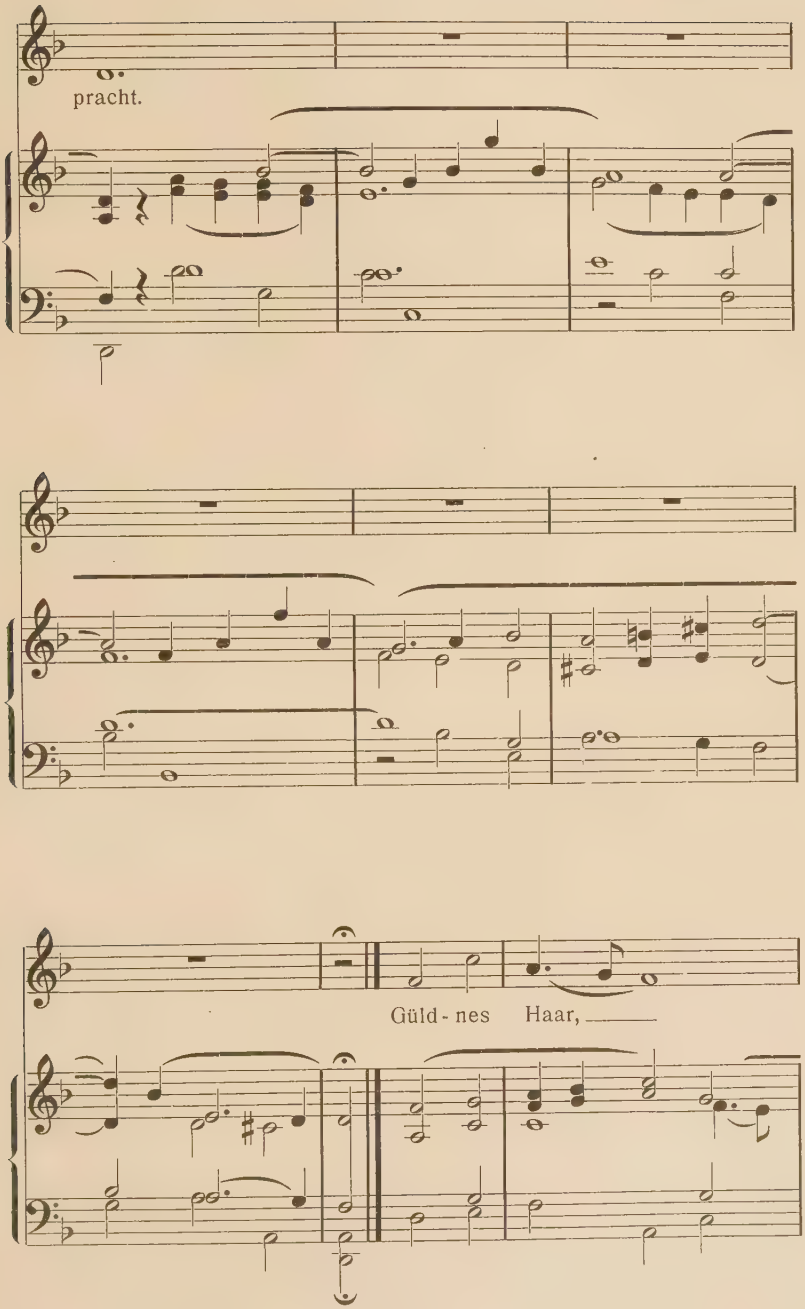
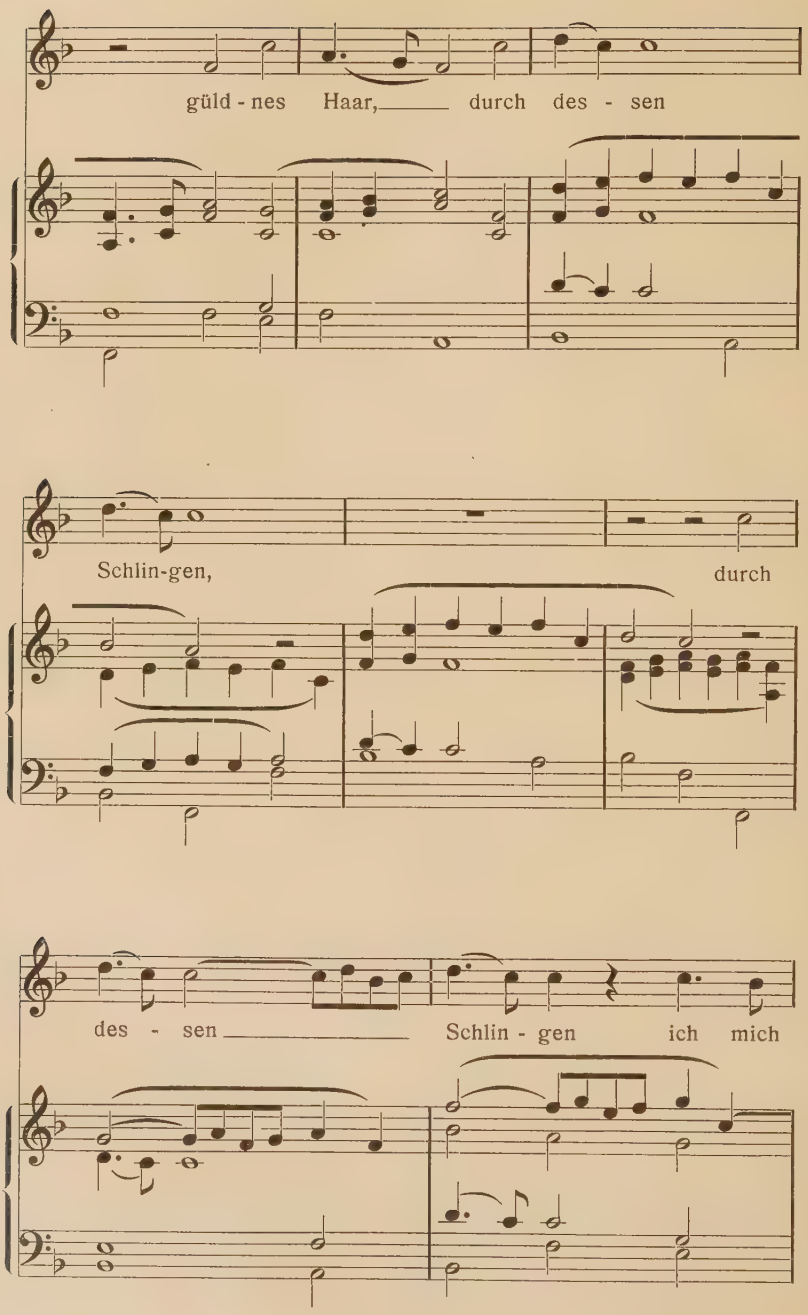
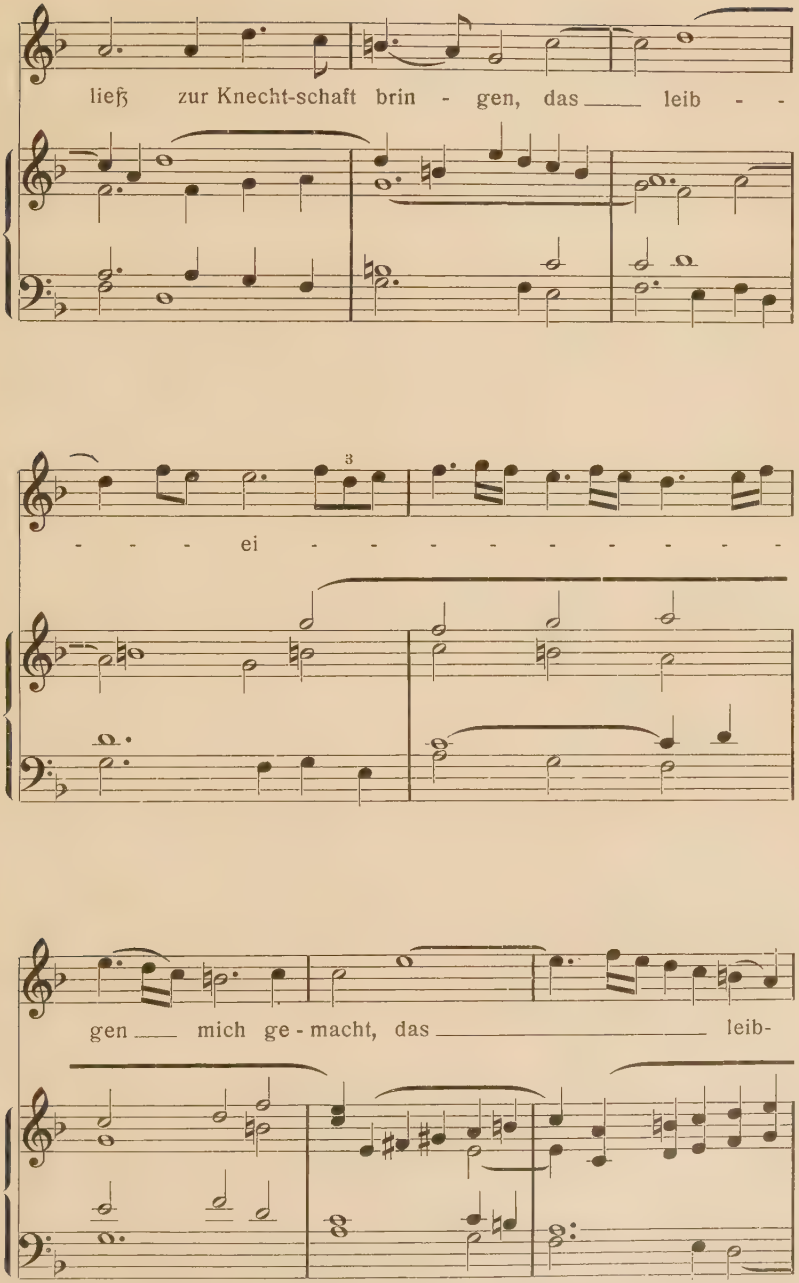
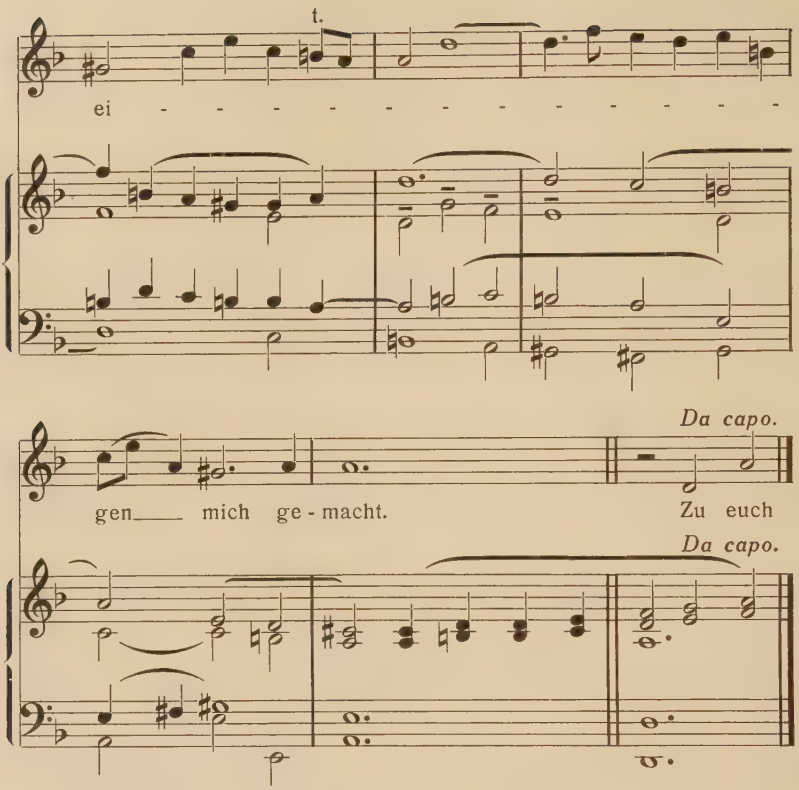
Ich lasse die ganze Arie folgen. Sie steht in ihrer melodischen Spannweite einzig da und bildet, zusammen mit dem schon mitgeteilten Lied „Schöne Wiesen“ und einem später zu besprechenden Duett aus „Ariadne“, ein Trifolium der höchsten Inspiration, die Kusser beschieden war, soviel aus seiner geistigen Hinterlassenschaft hervorgeht. Diese wenigen Stücke sind es, die uns ihren Schöpfer wert machen und es bedauern lassen, daß so vieles seiner Vokalmusik verloren ging. Wollen wir versuchen, diesen Lebensodem, der uns aus dem sonst nur noch historisch verständlichen Vermächtnis Kussers da und dort erwärmend anweht, in Worten zu charakterisieren, so wird der Ausdruck für eine tief im Wesen wurzelnde Grazie, wie ihn die deutsche Sprache mit „Holdseligkeit“ unübersetzbar darbietet, vielleicht das Richtige treffen. „Gelindigkeit und Anmut“, sagt Mattheson, seien bei den Opernproben die Hauptmerkmale von Kussers gesanglichem Vortrage gewesen, und diese Worte bezeichnen auch den Geist, aus dem seine besten Stücke geboren sind.

Wie schon erwähnt, führt die vorliegende Arie die Bezeichnung „con istromenti“; doch sind uns diese Instrumentalstimmen nicht erhalten: ein Mangel, der sich namentlich im Mittelteil fühlbar macht. Ich habe versucht, diese Lücken durch eine etwas reichere Ausarbeitung des gegebenen (unbezifferten) Generalbasses, als sonst vielleicht gerechtfertigt erschienen wäre, auszufüllen. Das Original gibt die Singstimme im Tenorschlüssel wieder.

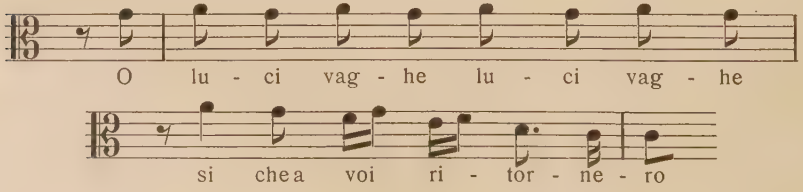
Daliso.



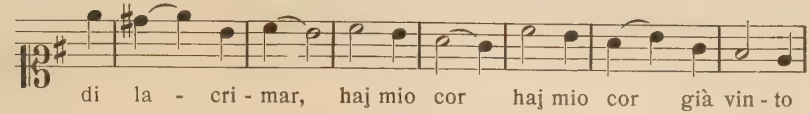

die ihr mir das Hertz be-
nom-men, schön - ster Au - - - - - - -
- - - - - - - - - - gen Wun - der-


pracht.
Güld - nes Haar,

güld - nes Haar, durch des - sen
Schlin-gen, durch
des - sen Schlin - gen ich mich

ließ zur Knecht-schaft brin - gen, das leib - -
- - - ei - - - - - - - - - -
gen mich ge - macht, das leib-

Die Melodie zu Beginn des zweiten Teiles, die in den Takten 5, 6 und 9, 10 mit einem zärtlichen „sanglot“ immer wieder den gleichen Gipfel berührt — wie eine liebkosende Hand, die stets von neuem über das „güldne Haar“ hinstreicht — verleugnet so wenig, wie die des Vordersatzes, ihre Herkunft. Dieses weichsinnliche Wiegen als Ausdruck der Liebesempfindung kommt sehr häufig bei den Italienern vor:

Alessandro Scarlatti („L'amazzone Guerriera“ III, 9, 1689, München Staatsbibl. Mus. Ms. 2861)

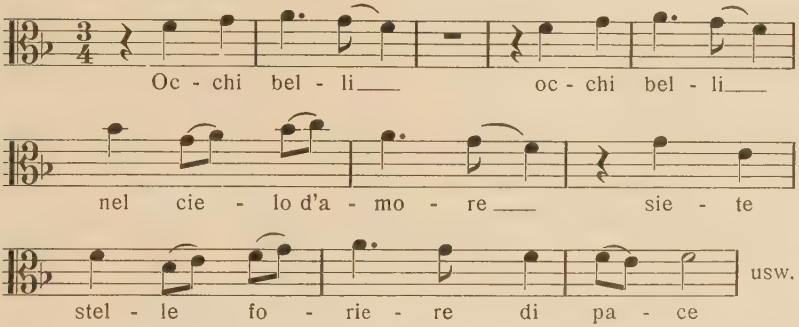


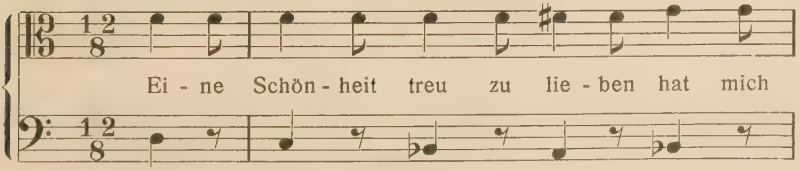
Gianettini („Il giuditio di Paride", Hofbibl. Wien, Ms. 16587)

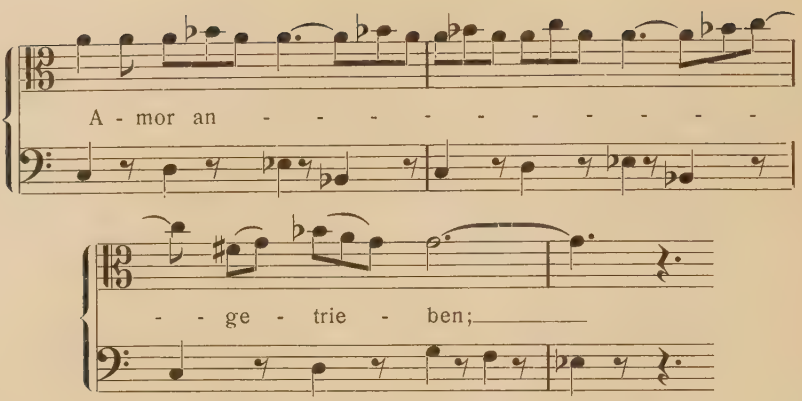


Ihrem ganzen Charakter nach entschieden verwandt mit dem Mittelteil unserer Arie zeigt sich eine Stelle aus „La Genuinda" III, 14 (München Staatsbibl. Mus. Ms. 2985):

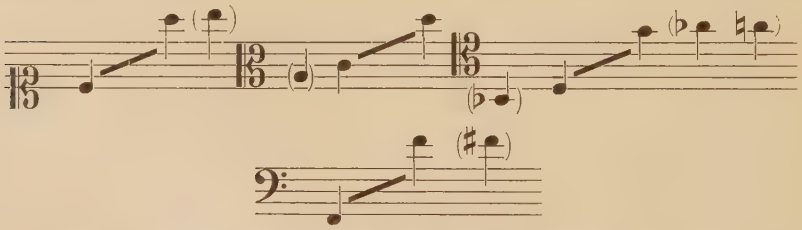
C. F. Pollaroli:



Alle bisher angeführten Merkmale deuteten auf eine Beeinflussung Kussers durch den Norden Italiens, ausgehend von den musikalischen Kulturstätten Venedig, Bologna, Modena. Einmal aber — „Erindo" No. 36 — finden wir ein spezifisch südliches Element bei ihm vertreten. Sicilianos im $\frac{12}{8}$-Takt kannten und wandten damals schon die Venezianer an. In unserm Falle scheint aber das nach Riemann[1]) für diesen Tanz charakteristische ruhige Tempo nicht am Platze. Vielmehr weist das ganze Gepräge auf eine Art Tarantella hin, und wir dürften schwerlich fehlgehen, wenn wir uns das Stück im *Presto* (nach seiner heutigen Bedeutung) denken:

[1]) A. a. O.



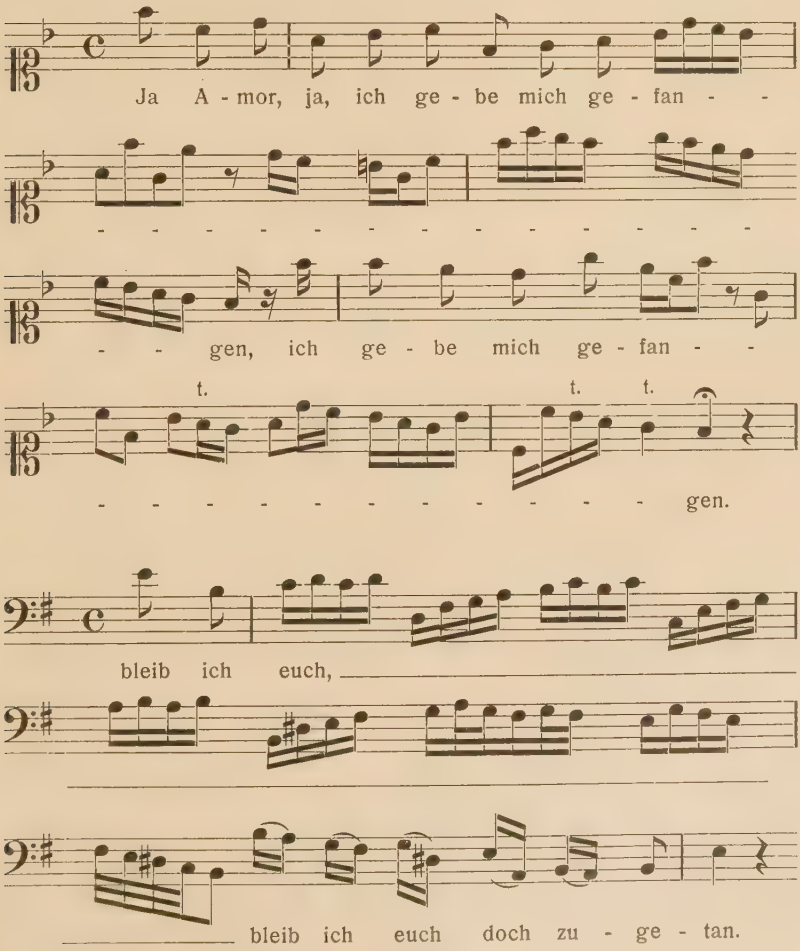
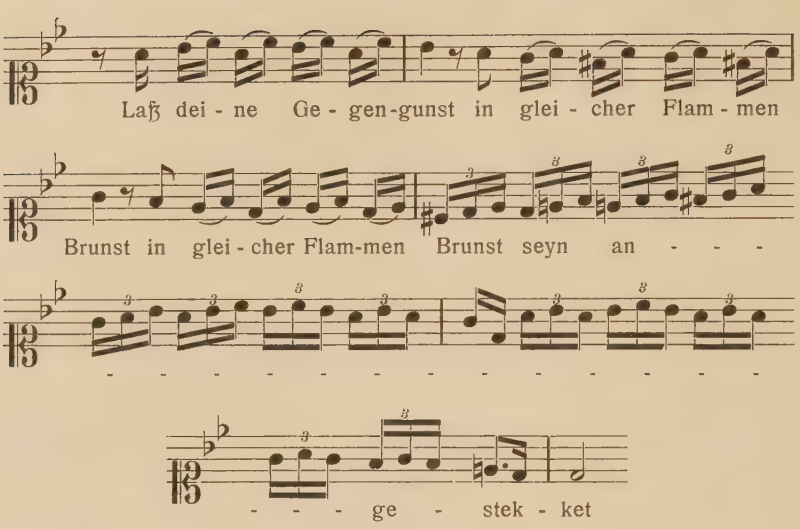
Das südliche Kolorit dieses Stückes wird noch gehoben durch Anwendung eines obligaten Colascione (Colachono). Dieses napoletanische Saiteninstrument hat ein kleines, rundes Lautenkorpus mit langem Halse und durch 16 Bünde geteiltem Griffbrette. Es ist mit 2 bis 3 Saiten bezogen, die in der Quint oder Quint und Oktav gestimmt sind und entweder mit den Fingern oder mit einem Plektrum gerissen werden.[1])

Die Singstimmen bewegen sich bei Kusser in folgendem mäßigen Umfang, der indessen selten voll ausgenutzt wird:

Nicht immer liegt in den Ariensammlungen die vokale Besetzung des Originals vor. Verschiedene Arien der „Musenlust“ sind ersichtlich transponiert wiedergegeben. Daß Bacchus die ganze Oper hindurch Sopran, und erst am Schluß Tenor singt, wäre noch aus der Handlung der „Ariadne“ zu erklären, die ihn uns in Verkleidung vorführt und erst zuletzt als Gott enthüllt. Diese Schlußarie könnte also ein Nichtkastrat, ein wirklicher Tenorsänger, übernommen haben. Dagegen läßt sich die Tatsache, daß Theseus in

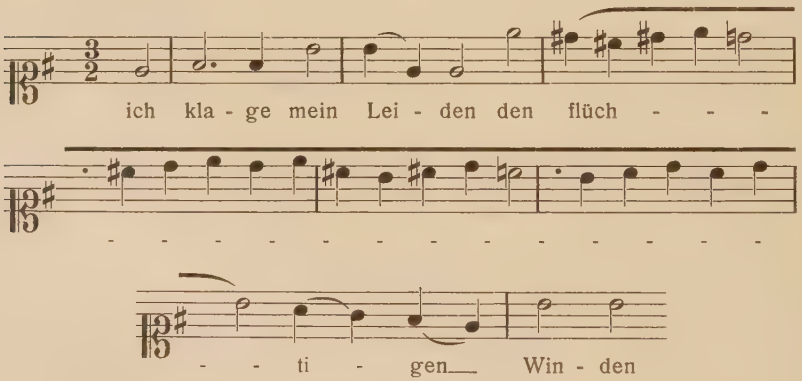
[1]) Koch, Musikal. Lexicon, Heidelberg 1864.

ein und derselben Oper Baß, Alt und Sopran singt, nur durch die obige Annahme deuten.

Die Behandlung der Singstimmen spricht für ein tiefes Verständnis des bel canto. Ihre Achse ruht in der Mittellage, zu deren sicherer Hut sie nach kurzen Streifzügen in Höhe und Tiefe zurückkehren. Von der Koloratur ist im ganzen ein mäßiger Gebrauch gemacht; doch gibt es einzelne Bravourstücke, in denen sie üppig wuchert; z. B. „Erindo“ No. 1, 3, 6, 22, 28, 35, 38, 43; „Musenlust“ No. 1, 3, 6. Es fehlt hier nicht an mancherlei Figuren, Triolen, Hüpfern, Läufen und Glissaden:



Von dieser rein virtuosen Koloratur ist jene langsame, die dem musikalischen Ausdruck dient, zu unterscheiden; z. B. „Erindo“ No. 19:

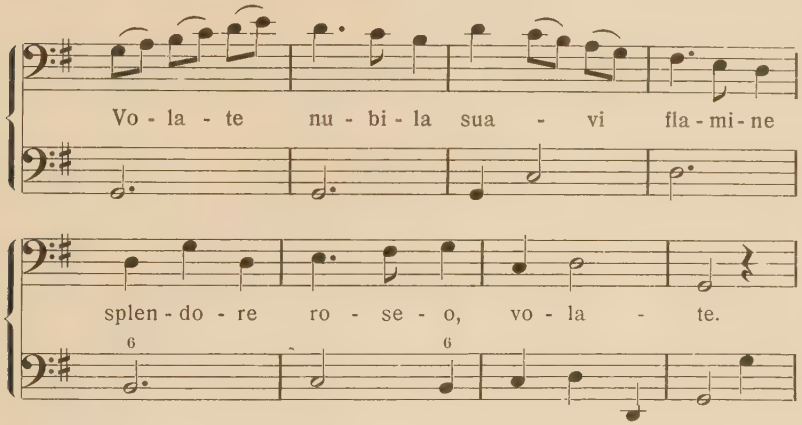


Hier bildet sie mit ihrem reizvollen Wechsel *dis—d cis—c* einen integrierenden melodischen Bestandteil; ebenso in den uns bekannten Stücken: im 2. Teil der Sarabande „Schöne Wiesen“ und in der Arie „Zu euch muß ich“.

Auch die Baßstimme ist einmal (vgl. das zweite der obigen Beispiele) mit Koloratur bedacht. Sonst geht sie meist, wie bei Krieger, mit dem Continuo oder entfernt sich nur auf kurze Strecken von diesem. Aber auch da, wo sie — wie in No. VIII

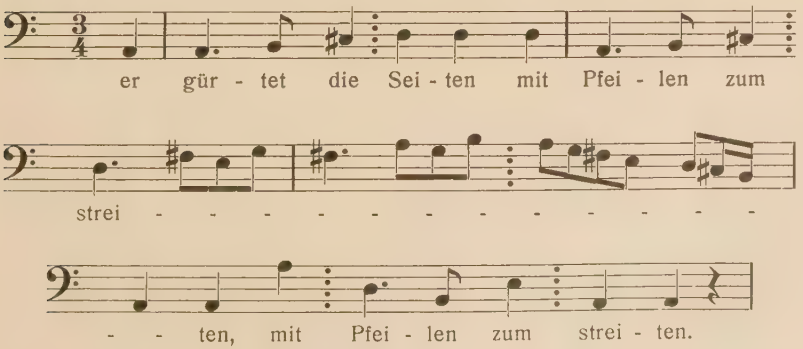
des „Erindo“ — scheinbar selbständig geführt ist, umschreibt sie eigentlich doch nur den Grundbaß, mit dem sie in einzelnen Noten immer wieder zusammentrifft. Selbst in No. 24 (Erindo) befindet sie sich durch die häufige Parallelbewegung noch in einer gewissen Abhängigkeit vom Continuo. Wirklich melodisch, wie im folgenden Beispiel, ist sie nirgend geführt:

Aldrovandini (geb. ca. 1665 zu Bologna). (Cantate „Volate nubila“, Basso solo con 2 Violini. B. B. Ms. 450 Sammelbd.)



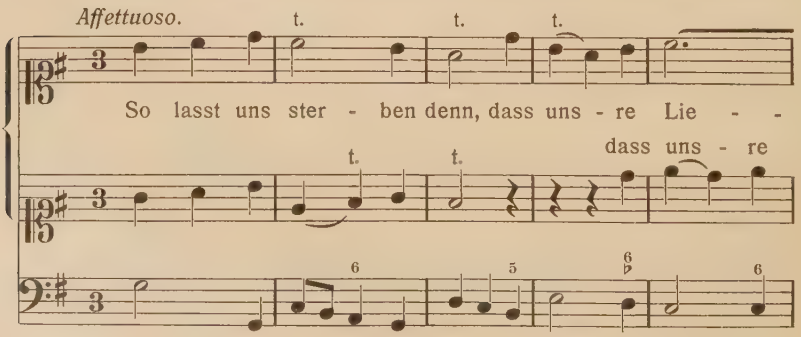
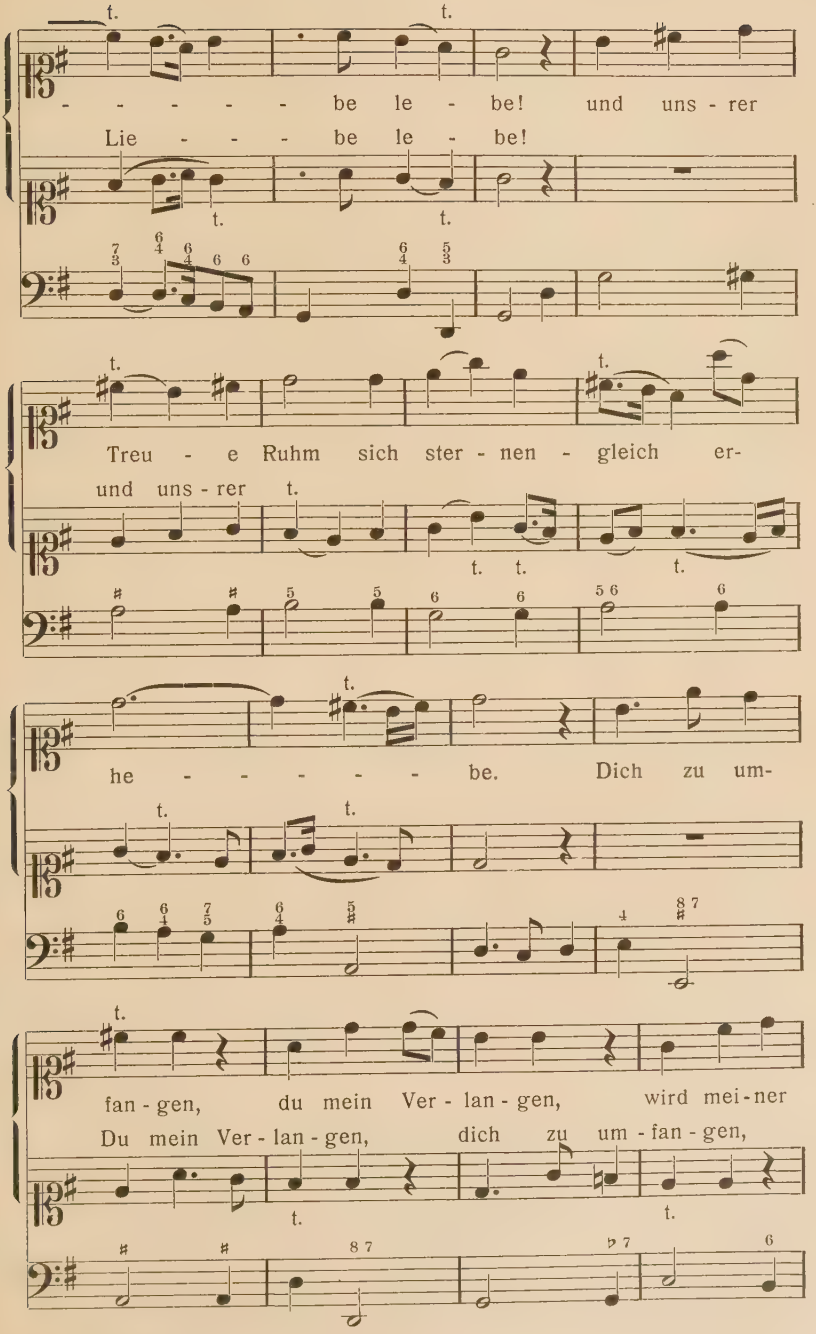
Derartiges trifft man bei den Italienern in noch früheren Zeiten an. Aber auch in Deutschland findet sich diese frei melodische Führung der Baßstimme schon vor Kusser; z. B. bei Kerll, der Stücke für 3 virtuose Bässe schrieb, oder bei Franck:

(„Arien aus Aeneas Ankunfft“, Hamburg 1680).

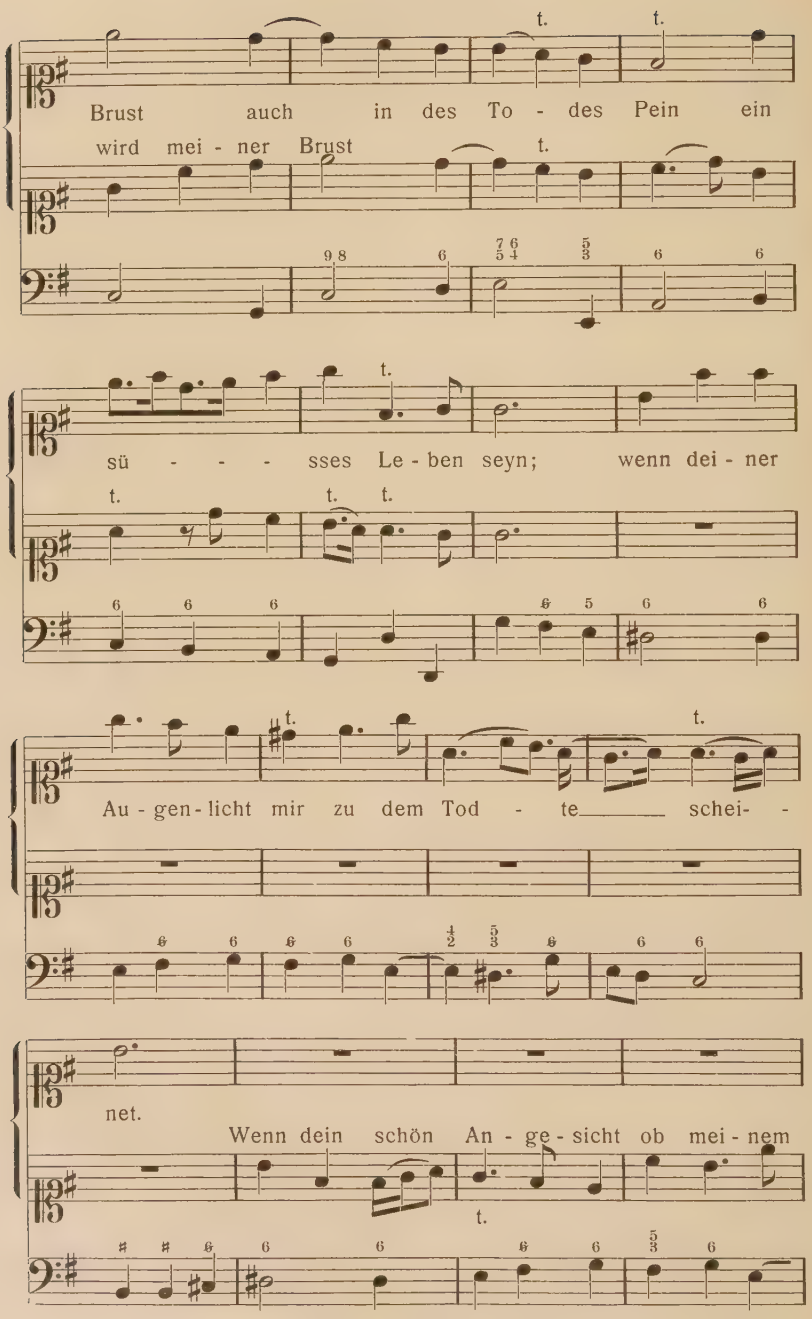
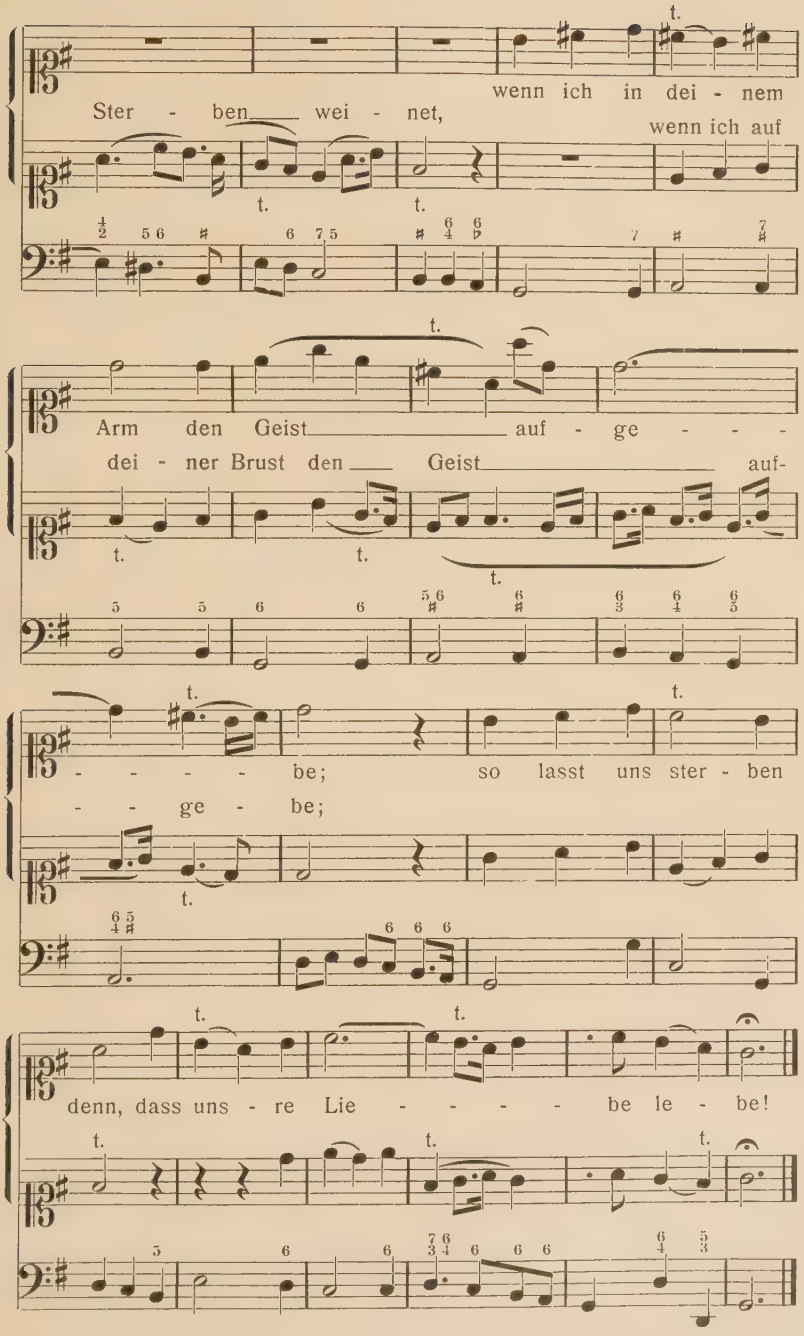


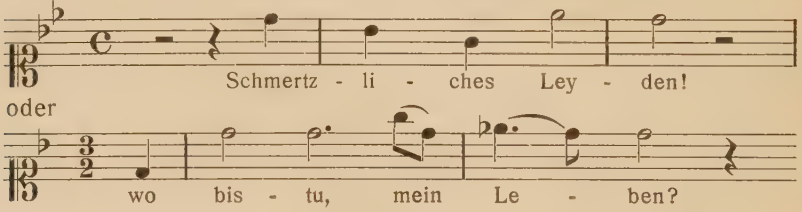
Diese Arie „Der blinde Schütz“ und noch manche andere aus „Aeneas“, „Vespasian“, „Diocletian“ gibt außerdem Zeugnis, daß großzügige Melodik auch in der deutschen Oper frühzeitig anzutreffen ist.

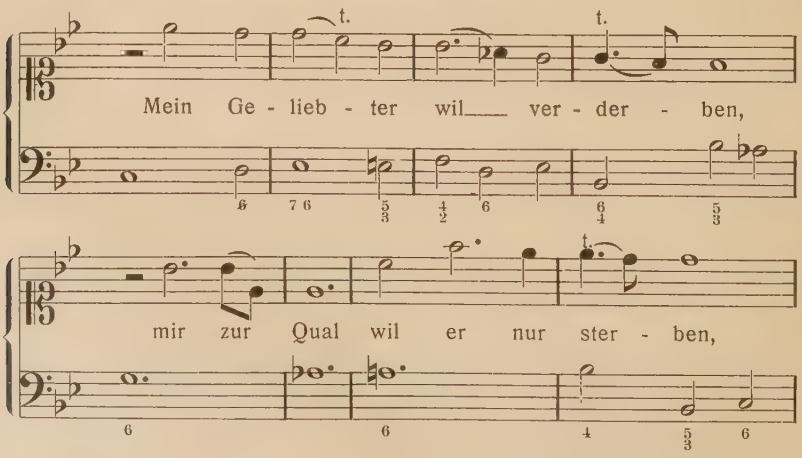
Die Duette bei Kusser gehören teilweise — wie „Musenlust“ No. 32, 38; „Erindo“ No. 31 — in die Kategorie der Tanzlieder, wo dann auch, wie meist bei Lully, die Stimmen ganz schlicht und homophon in Parallelbewegung gehen; teilweise zeigen sie die kompliziertere Faktur der Steffanischen und Kriegerschen Opernduette (vgl. z. B. die lange Szene im Phoebus II, 1. — „Auserlesener Arien anderer Theil“ Nürnberg 1692) mit ihren Verzierungen, Koloraturen, Imitationen und dem Ineinandergreifen der Stimmen. In der Mitte zwischen beiden Arten steht das — der Form und dem Geist nach im wesentlichen lullianische — Duett „Erindo“ No. 33. Der Tenor liegt hier — nur einmal kreuzt er ganz flüchtig — unter dem Sopran, hat aber gleichwohl die melodische Führung. „Erindo“ No. 32, 37 sind ohne Reprise durchkomponiert; „Musenlust“ No. 36 hat die Form einer Dacapo-Arie. Ähnlich ist auch hier No. 37 gehalten, wo bei der Reprise die Stimmen ihre Rollen wechseln, so daß die eigentliche Melodie unten liegt. Eine Wiederholung der Anfangstakte in der Unterstimme zeigt auch „Musenlust“ No. 34. No. 35 weist eine Art musikalischer Rundstrophe auf, indem hier die beiden Hälften der 16-taktigen Periode umgestellt sind, so daß sich für Teil A und dessen Wiederkehr das Schema a b | —— b a ergibt. Die Stimmen bewegen sich, teilweise kreuzend, häufig frei kanonisch. Das Ganze ist lebensvoll im Ausdruck, hat vokalen Reiz und zeigt wirkliche Breite der musikalischen Anlage. So möge es denn seiner ganzen Ausdehnung nach hier folgen:



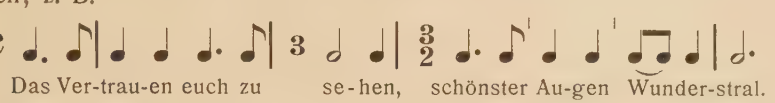
t. t.
- - - - - - be le - be! und uns - rer
Lie - - - - be le - be!
t. t.
t.
Treu - e Ruhm sich ster - nen - gleich er-
und uns - rer t.
t. t. t.
t.
he - - - - - - be. Dich zu um-
t. t.
t.
fan - gen, du mein Ver - lan - gen, wird mei - ner
Du mein Ver - lan - gen, dich zu um - fan - gen,
t. t.


Brust auch in des To - des Pein ein
wird mei - ner Brust
sü - - - - sses Le - ben seyn; wenn dei - ner
Au - gen - licht mir zu dem Tod - te schei -
net.
Wenn dein schön An - ge - sicht ob mei - nem

Ster - ben wei - net,
wenn ich in dei - nem
wenn ich auf
Arm den Geist auf - ge - - -
dei - ner Brust den Geist auf-
- - - - be; so lasst uns ster - ben
- - ge - be;
denn, dass uns - re Lie - - - - be le - be!

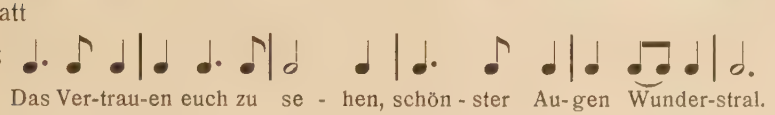
Vor den andern Gesängen zeichnet sich ferner gerade dieses Duett durch die innige Verschmelzung von Ton und Wort aus. Überzeugende Wahrheit des Ausdrucks findet sich in noch manch anderem Stück: so lebt in der Arie „Zu euch muß ich“ die ganze Zärtlichkeit des Liebenden, im Liede „Schöne Wiesen“ die schmerzliche Süße des Abschieds; in „Erindo“ No. 24 ist das Wesen der Trunkenheit, in „Musenlust“ No. 24 gewaltsame Entschließung treffend gezeichnet. Aber im ersten dieser Beispiele erfährt der Text keine sonderlich sorgsame Behandlung, im zweiten geschieht ihm Gewalt — man beachte aber, wie edel in unserm Duett die Rede musikalisch akzentuiert ist. Es scheint fast, als sei die Tonsprache aus den Worten hervorgewachsen. Aber dieses musikalisch-poetische Ideal ist bei Kusser nur selten verwirklicht; darin ist er Kind seiner Zeit. Ich wüßte, abgesehen von kurzen Episoden, wie:

und ähnlichem, diesem Duett nichts von gleicher Eindringlichkeit der musikalischen Deklamation an die Seite zu setzen; auch die Arie „Geht ihr Seufftzer“ („Musenlust“ No. 17) mit ihrem ausdrucksvollen Anfang verliert sich später zu sehr ins Melismatische, und auch der besonders schön beginnende Mittelteil:

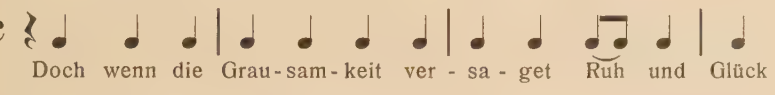
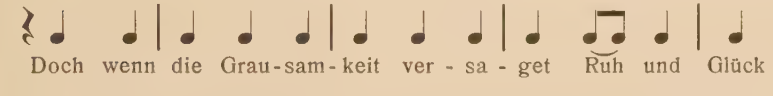


flacht gleich darauf ab. — Man muß überhaupt bei Kusser im allgemeinen mit der musikalischen Deklamation nicht strenge ins Gericht gehen, sondern sich vielmehr erinnern, daß sie oft noch nach der alten, vom Taktstrich unabhängigen Methode, die dem Geschmack des Sängers viel Spielraum ließ, gehandhabt ist. Will man den Begriff des „guten Taktteils“ überall in diese Musik einführen, so muß man sich manches metrisch umgeschrieben denken; z. B.



statt

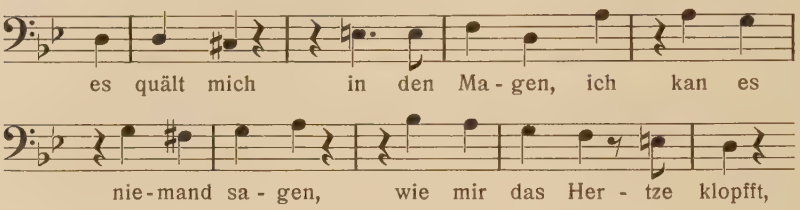


oder

statt

In der 5. Suite von „La Cicala“ befindet sich eines jener Trios, deren Beschaffenheit Transscriptionen von Operndueten mit Sicherheit vermuten läßt. Hier springt Kusser nach lullianischem Muster für die Länge eines einzigen Taktes aus der Mensur von vier Vierteln in die dreier Halber um. Diese Stelle steht in den auf uns gekommenen Werken Kussers vereinzelt da.

In manchen Stücken scheint unserem modernen Ohr der musikalische Ausdruck dem Textsinne geradesweges entgegenzulaufen — gleichfalls ein Zeichen der Zeit. So quält sich Kusser z. B. in der Chaconne „Musenlust“ No. 13 an der Stelle „Es soll nur Freud' und Lust ergetzen unsre Brust“ mit lauter Halbtonschritten in die Höhe; die Liedertänze „Glückseelige Gegend“ und „O höchst erwünschte Lust“ stehen in Moll. Auch die Musik der Gavotte:

„Welcher durch der Liebe Kertzen schon zu Asche worden ist,
„Fühlt nicht mehr in seinem Hertzen was der Jugend Zeit
versüsst —“

straft die Textworte geradezu Lügen. Hier hat der Suitenkomponist dem Tondramatiker ins Handwerk gepfuscht.

Einmal ist die Realistik ergötzlich in den Dienst des Komischen gestellt, um das Stammeln und den Schluckauf des bezechten Tisbo musikalisch wiederzugeben („Erindo“ No. 24). Die Hauptrolle spielen dabei unregelmäßig angebrachte Pausen:

Nach Art der Madrigalisten vertont Kusser mitunter statt der Worte einzelne Wörter; bei „unendlich“ verharrt er z. B. auf einem lang ausgehaltenen Ton usw. Bekanntlich verschmähten selbst große Meister diese tonsymbolische Ausdrucksweise nicht. Wo sie aber, wie in unseren Fällen, die Inspiration ersetzen soll und Selbstzweck wird, sinkt sie zur bloßen Spielerei herab.

Es erübrigt noch, die Texte unserer Ariensammlungen dem Gange der Handlung gemäß folgerichtig einzuordnen, wobei wir uns die Libretti der „Ariadne“ und des „Erindo“ näher betrachten wollen. Einige Bemerkungen über die Welt, in der sich Kussers Helden bewegen, mögen dem vorangehen.

Wie wir wissen, stammen die Braunschweiger Texte zumeist aus Bressands Feder, der ein nicht ungeschickter Librettist, aber, wie alle Textdichter der damaligen Zeit, kein großer Poet war. Seine Stärke war durchaus nicht die dramatische Komposition, die Charakterzeichnung oder eine Sprache, die durch ihre eigene Musik einen Tonsetzer hätte begeistern können — wir wissen, daß Kusser die „Ariadne“ wegen ihres überflüssigen Rezitativs die „ewige Opera“ nannte —; seine Begabung lag vielmehr in der Erfindung amüsanter Episoden, lustigen, rührenden und gruseligen. Sie überranken wie grünender Efeu das bröcklige Gemäuer der Haupthandlung.

In seinen Werken lebt der Geist der venetianischen Operndichtungen zur Zeit Cavallis und Cestis. „Bei allen ihren Gebrechen," sagt Kretzschmar, „den abenteuerlichen und ungeheuerlichen Vor-„aussetzungen, auf welchen sich die Handlung aufbaut, dem ein-„förmigen Grundplan, der gewaltsamen und willkürlichen Lösung, „dem Mangel an dramatischer Logik — haben diese venetianischen „Opern, als Theaterdichtungen betrachtet, doch einen großen Vor-„zug: Sie sind reich an Überraschungen, an aufregenden, kritischen „und auch wieder an rührenden und lieblichen Szenen — mit „einem Worte an Effekt!"[1]) Die ganze Requisitenkammer solcher dramatischer Reizmittel, wie sie Kretzschmar beschreibt, finden wir in Bressands Libretti wieder: da fehlen nicht Gift und Dolch, Geister und Drachen („Jason"); die Traumszenen und das Sprechen aus dem Schlaf; die allzu menschlichen Götter mit ihrem eigenmächtigen Eingreifen in die Handlung; die Verkleidungen und die Liebesintrigen („Ariadne"). Die letzteren bilden im galanten Zeitalter natürlich den eisernen Bestand sämtlicher Stücke, die nichts anderes sind als „eine Darstellung von Liebeshändeln mit „etwas Staatsaktion versetzt . . . Die Armut in der Erfindung und „Aufstellung oder nur der Erkenntnis von den in den Fabeln förm-„lich zu Tage liegenden höhern sittlichen Grundmotiven wirkt wahr-„haft erstaunlich."[2]) „Der ganze Aufwand an Geist . . . läßt sich auf „die Formel ziehen: 2, 4 oder 6 Liebhaber gegen 1, 3 oder 5 Prin-„zessinnen, einer geht leer aus. Verwickelungen in dieser ein-„fachen mathematischen Aufgabe entstehen dadurch, daß Dame B, „welche vom Prinzen A geliebt wird, ihre Neigung dem General C „schenkt, der wieder sein Auge auf die Fürstin D geworfen hat..."[3])

Als Ariadnefaden durch das Labyrinth der Liebesirrungen dienen dem Leser meist die Personenverzeichnisse mit ihren Aufschlüssen über die zarten Beziehungen der Helden und Heldinnen des Stücks („Kleopatra", „Porus" usw.). Ob die Hauptpersonen der Handlung nun Großmut an den Tag legen, wie Scipio oder der König Alexander, ob sie Männer des starken Arms sind, wie The-

[1]) „Die Venetianische Oper usw.", Vierteljahrsschrift f. M., VIII. Jahrg. 1892, S. 17.

[2]) Kretzschmar, a. a. O. S. 8.

[3]) A. a. O. S. 16.

seus oder Perseus, oder einfache Naturkinder, wie Daliso oder Narcissus — vor allen Dingen hat ihre Männlichkeit der Anspinnung von Liebeleien und den daraus resultierenden Verwirrungen zu dienen, ohne die sämtliche Marionetten unbeschäftigt wären. Denn etwas anderes sind diese Gestalten nicht. Sie handeln nicht aus ihrer eigenen Individualität, sondern werden von Leidenschaften hin- und hergeschoben; zu schwach, ihnen auch nur den geringsten Widerpart zu bieten. So fallen wirklich dramatische Motive, wie sie der tragische Konflikt zwischen wollen und müssen darbietet, von vornherein aus. An Stelle des einheitlichen Grundgedankens tritt das Vielerlei; die „Handlung" wird zur bloßen, zufälligen Begebenheit.

Die beiden Ariensammlungen Kussers führen uns zur eingehenden Betrachtung zweier Textbücher, die dicht aufeinander folgenden und doch sehr verschiedenen Perioden angehören: der Braunschweigisch-Wolfenbüttelschen und der Hamburger. Dort handelte es sich um Kunst, die, obwohl zum Teil von der Willkür eines Fürsten diktiert — vergl. das Vorwort zu „Jason"! — doch um ihrer selbst willen gepflegt ward; hier ging sie nach Brot und mußte sich dem Niveau einer vielköpfigen, zahlenden Menge anpassen. Dieser Unterschied tritt durch einen Vergleich der Braunschweigischen mit den Hamburger Textbüchern deutlich zutage. Außer der „Julia", die nach Chrysanders Vermutung[1]) die bloße Bearbeitung eines italienischen Singspiels ist und widerwärtig rohe Szenen enthält, zeichnen sich die Texte dieser Epoche gegenüber den Hamburgischen durch entschieden größere Distinktion aus. Es fehlt der alberne, plumpe Spaßmacher, der in Hamburg eine so große Breite einnimmt.

Als „Porus" und „Jason" in den Jahren 1694 und 95 die höfische Atmosphäre mit der Luft des Gänsemarktes vertauschten, beschnitt man ihnen die Schwingen zu minder hohem Fluge, d. h. man kürzte und strich zugunsten der lustigen Person.

Jener ersten Epoche gehört Bressands „Ariadne", dieser der „Erindo" an, dessen Autor uns nicht bekannt ist. Im einen Falle haben wir das oben geschilderte galante Ränkespiel, im andern ein — gleichfalls der Intrige nicht entbehrendes — Schäferstück

[1]) A. a. O. S. 203.

mit moralischer Tendenz. Trotz der Späße des Dieners Tisbo ist das „Erindo"-Buch durchweg ledern und langweilig; die „Ariadne" interessiert wenigstens durch einzelne reizvolle Situationen und durch unfreiwillige Komik.

Im Vorwort der 1692 erschienenen „Ariadne" entschuldigt sich Bressand, „weil . . . ohnlängst auf einem andern Schauplatz ein Singespiel gleichen Namens vorgestellet worden" — Postels „Ariadne" zu Hamburg im Jahre 1691 — und zwar ohne sein Vorwissen, „sonst man vielleicht eine andere Materie würde erwählet haben". Mit dieser Postelschen Bearbeitung des gleichen Stoffes kann es Bressands Opernbuch allerdings nicht aufnehmen. „Im ganzen ist der Unterschied der, daß Postel „Charaktere und Bressand Stimmen aufstellt", sagt treffend Chrysander[1]) — wobei er „das doppelte an Worten und mehr als das doppelte an Haupt- und Nebenpersonen" braucht. So entstehen unter seiner Hand nicht weniger als sieben Liebesverhältnisse, und die dadurch erstrebte Abwechslung soll Ersatz bieten für die mangelnde Plastik der einzelnen Personen, namentlich des Theseus. Dieser benutzt bei Postel mit vollem Bewußtsein Ariadnens Liebe nur als Mittel zum Zweck, um in den Besitz des berühmten Fadens und Phaedrens zu gelangen, die er von Anfang an allein liebt. Wenn dieser Theseus zu Ariadnen Liebe heuchelt, und sie, gerettet, verläßt, so handelt er listig und rücksichtslos, aber nicht ohne Charakter. Sein Handeln fließt aus seinem innersten Wesen. — Bressands Puppe dagegen verliebt sich prima vista gleich in beide Schwestern, pendelt kraftlos zwischen ihnen hin und her, und wüßte bis zum Schluß nicht was tun, erbarmte sich seiner nicht Bacchus, der ihm befehlen läßt, von Ariadnen abzustehen und lieber die Phaedra zu nehmen. Und der Zauberknäuel, jenes schöne Symbol der Sage, wird bei Bressand ganz nebensächlich behandelt. Ariadne überreicht ihn gelegentlich dem Todgeweihten, ohne daß jemals zuvor die Rede davon gewesen wäre, — beinahe mit einem: „fast hätt' ich's vergessen".

Wir wenden nunmehr unsere Aufmerksamkeit der Handlung in den beiden Opern zu; zunächst der

[1]) A. a. O. S. 206.

I. Ariadne.

Akt I.

Die erste Szene stellt einen Wald mit der Statue des — seinerzeit durch die Athener getöteten — Königsohnes Androgeus dar. Bacchus und Silen, die in Verkleidung unter den Namen Onarus und Cleantes am Hofe weilen, im Gespräch. Onarus, der sein Herz an Ariadne verloren, gibt seinen Gefühlen Ausdruck in der Arie:

„Ja Amor ja, ich gebe mich gefangen“ **(Musenlust No. 1).**

Cleantes preist seinerseits das Walten der Liebe, die aus Göttern Menschen macht:

„Liebe, dies thut deine Macht“ **(No. 2).**

Er rät übrigens zur Enthüllung des göttlichen Geheimnisses, da er, als Liebesbote zu Ariadnen entsandt, den wenig aufmunternden Bescheid erhalten hat, Onarus möge sich lieber ihrer Schwester Phaedra, die ihn wieder liebt, widmen. Doch den Gott verlangt es nach freiwilliger Hingebung:

„Sonst kann Gehorsam zwar die Götter wol vergnügen,
„Doch Liebe wollen sie aus freiem willen kriegen.“

Arie

„Laßt im Lieben die Liebe selbst wehlen“ **(No. 5).**

Nun betreten der König Minos und seine Gattin Pasiphae, die Schwestern Ariadne und Phaedra, des Königs Bruder Rhadamantus und die Hofdame Corcina die Bühne. Minos ist erfreut über des Onarus Anwesenheit beim bevorstehenden Opferfeste zum Gedächtnis und zur Rache für den Androgeus.

Onarus: Wo Ariadnen-Glanz nur einen Ort erhellet,
pflegt Onarus nicht weit zu stehn.

Ariadne: In meinen Augen wohnt kein solch Magnetenglanz.

Phaedra: Und mein vergisst er ganz!

Rhadamantus ist vom Hauptmann Straton unterrichtet, daß die Ankunft der für den Minotaurus zum Opfer bestimmten Athener nahe bevorstehe. Inzwischen wirbt Onarus um Ariadnens Hand — bei Minos, der die Entschließung in Ariadnens Hände legt. Arie des Onarus:

„O sagt dann, ihr süßesten Lippen“ **(No. 3).**

Ariadne antwortet ausweichend unter dem Vorwand, daß Liebesgedanken am Todestage ihres Bruders sich nicht für sie schickten.

Dritte Szene: Straton mit seinen Soldaten führt die Gefangenen vor, sieben männliche und sieben weibliche; unter ihnen Theseus, Menestas, Merope. Unter den Klängen eines — nicht erhaltenen — Chores: „Vergönn uns, du nunmehr vergötterter Held, daß deinen unsterblichen Ruhm wir besingen" werden sie auf den Befehl des Königs an des Androgeus Bildsäule gefesselt. Dann erfolgt ein „Marsch der Ringer" über die Bühne. Minos läßt sich die Gefangenen vorführen und ruft ihnen — zur Belehrung des Publikums — die Gründe dieser seiner alljährlichen Menschenopfer ins Gedächtnis zurück.

(Arioses) Recitativ:

Theseus: Ja, wir wissen
Merope: Ja, wir kennen
Menestas: Ja, wir fühlen
Alle drei: unsre noht.

Theseus bittet, ihm bis zu seinem Tode die Ketten abzunehmen, da er, des Egeus Sohn, sich freiwillig diesem Lose unterzogen. Pasiphae will dieselben Rechte auch für Menestas, dessen Anblick ihr Herz entzündet hat, eingeräumt wissen. Menestas aber bittet für Merope, seine Geliebte, die königlichen Geblütes sei, um dieselbe Gnade. Minos gewährt diese Bitten; namentlich gern die letzte, da er sein Auge, zugleich mit seinem Bruder Rhadamantus, auf Merope geworfen hat. Menestas und Rhadamantus (Duett):

„Schwindet, ihr Ketten" (nicht erhalten).

Die übrigen elf Gefangenen werden weggeführt. Alle ab.

Chor: „Geht, Bedauernswehrte, gehet" (nicht erhalten).

Corcina und Cleantes, die in zärtlichen Beziehungen zueinander stehen, treten auf. Sie kennen sich gegenseitig und vermuten richtig voneinander, daß ihre Sinnenglut neue Nahrung durch einen Jüngling bezw. eine Jungfrau der Ankömmlinge gefunden habe — räumen sich aber bereitwillig volle Freiheit ein:

„Nein, nein, in unserem Lieben
„Sol uns kein Eifersucht werden bewußt" (No. 33).

Corcina:	Cleantes:
Wann ich dich lieben soll,	Wann ich dich lieben soll,
Must du mir Freyheit lassen,	Must du mir nicht versagen,
daß ich auch andre darf	Daß ich darff mein Gesicht
in meine Sinne fassen usw.	Auf andre Schönheit schlagen usw.

(No. 4).

No. 33 wird hierauf repetiert. — Man sieht, die Kretenserin und der verkleidete Silen haben sich, aus der Vorzeit ins 17. Jahrhundert verpflanzt, vortrefflich dem Hofleben Anton Ulrichs angepaßt!

„Der Schauplatz verändert sich in einen Eingang zu denen Gemächern der beyden Prinzessinnen." Ariadne, Phaedra (von 2 Seiten):

„Unverhoffter Augenblick" **(No. 34).**

Ariadne will der Phaedra den Onarus nicht entziehen — was ihr um so leichter fällt, als sie ihn nie geliebt hat. Phaedra aber ist nicht minder großmütig; angeblich

weil sich mein herz bisher empfundner plagen
nun zu befreyen denkt
und gänzlich zu entschlagen —

in Wahrheit: weil sie über den ersten Anblick des Theseus den Onarus und ihre Liebespein vergessen hat.

Ariadne: Kan Onarus dir nicht behagen?
Phaedra: Nein, weil er dir bestimmt.
Ariadne: Noch heut hört ich dich anderst sagen.

Die sechste Szene beginnt mit einer Arie der Ariadne:

„Sagt mir, ihr gedanken, saget" (nicht erhalten).

Folgt Rezitativ, in dem Ariadne die Grausamkeit des Geschickes anklagt, das ihr den Liebsten schenke und raube. Anschließend:

„Amor, deine Tiranney" (nicht erhalten).

Theseus, der Ariadnen nicht wahrnimmt, tritt auf mit der Arie:

„Unglückseeligs Tages-licht" (nicht erhalten).

Ariadne nähert sich ihm; sie gestehen sich ihre Liebe. Ariadne ab, da sie Phaedra kommen sieht.

Phaedra (den Theseus nicht sehend):

„Ihr Augen, die mein herz verehret" **(No. 6).**

Theseus tritt zu ihr, und es erfolgt nun zwischen diesen beiden ein Liebesgeständnis. Phaedra ab.

Theseus, allein, beklagt das herbe Los, zwei Prinzessinnen auf einmal lieben zu müssen:

„Die Sterblichen auf Erden
sind des geschikkes ball“ **(No. 28).**

Ende der ersten Handlung.

II. Akt.

„Der Schauplatz stellet vor einen Königlichen Vorhof.“ Pasiphae, in Sehnsucht nach dem Menestas:

„Was wollt ihr, ô meine gedancken, noch streiten?“ (nicht erhalten). Folgt Rezitativ, in dem sie sich wegen ihrer Leidenschaft selbst anklagt. Folgt

„Meinem Hertzen schaffen pein“ **(No. 8)**

und nach kurzem Rezitativ

„Drum müßt ihr, ô meine gedancken, euch geben“

(nicht erhalten; wahrscheinlich Strophe II zur ersten Arie).

Menestas tritt auf. Die Königin äußert ihre Teilnahme an seinem Los, läßt — durch die Blume — ihre Liebe durchblicken und die Möglichkeit seiner Rettung im Falle einer gemeinsamen Flucht. Ab. Menestas:

Nimmermehr geht meine Seele
diesen schnöden Vorsatz ein **(No. 9).**

Merope tritt zu ihm. Duett:

„So laßt uns sterben denn“ **(No. 35).**

Merope bestellt den Menestas znm letzten Abschied in den königlichen Garten. Ab.

Dem Menestas nähert sich nunmehr Ariadne, die ihm vorwirft, daß er den Theseus nicht, wie er soll, begleite. Menestas: „Ihm kan sein eignes herz den besten trost bereiten.“ Er erzählt, wie die Unzufriedenheit der Athener den Theseus veranlaßt, sich freiwillig dem Opfertode zu stellen. Ariadne lädt durch Menestas den Theseus zu einer Zusammenkunft im Garten ein:

„Mein Liebster ist bestrickt mit Liebes-Ketten“ **(No. 10).**

Onarus tritt auf und erneuert seinen Antrag. Ariadne weicht ihm aus und geht ab. Onarus:

„Wenn mir der schönsten Augen licht“ **(No. 11).**

„Der Schauplatz verändert sich in einen prächtigen und lustreichen Garten.“ Theseus allein. Durch Menestas zum Stelldichein mit Ariadne herbeordert, lauscht er dem Widerstreit der Empfindungen in seinem Herzen. Als statt der erwarteten Ariadne zufällig Phaedra erscheint, weiß er sich leicht zu schicken.

Phaedra: „Süsser Anblick“ **(No. 30).**

Theseus: „Schönste Sonnen, deren Strahlen“ (nicht erhalten).

Phaedra ab, weil sie Ariadnen kommen sieht.

Theseus (zu Ariadne):

Sol ich euch die Ursach sagen
meiner angenehmen plagen **(No. 12).**

Er hofft, den Minotaurus zu erlegen und so sich zu retten; entgegen den Befürchtungen Ariadnens, die namentlich den Schrecken der Irrwege gelten.

Ariadne, die ihn vergeblich zur Flucht zu bereden sucht:

„Nein, Grausamer, du liebst mich nicht“ (nicht erhalten).

Theseus ab.

Onarus nähert sich. Ariadne beschwert sich über seine Zudringlichkeit. Duett:

„Nein, nein, es ligt an dir allein“ (nicht erhalten).

Ab zu zwei Seiten.

Merope naht, den Menestas suchend. Gerade, als sich ihr Minos erklären will, wird auch Rhadamantus sichtbar, und Minos zieht sich einsichtsvoll zurück:

imfall ein König ja wil seinen ruhm versehren
thu er's zum wenigsten, dass es sein unterthan
ihm zur verachtung nicht erfahren kan.

Anstatt des Königs trägt nun dessen Bruder der Merope sein Herz an; sie weist ihn aber entrüstet zurück. Rhadamantus ab.

Sechzehnte Szene: Menestas, Merope. Hernach Ariadne und Theseus. Das eine Paar läßt sich zur rechten, das andere zur linken nieder.

„Onarus, Pasiphae, Rhadamantus, Minos kommen nacheinander „zu unterschiedlichen Orten heraus, und siehet der erste die „Ariadne und den Theseus, die andern drey aber die Merope und „den Menestas bey einander sitzen."

Ariadne und Theseus: „Ach wie wär die Lieb uns süss" **(No. 36).**

Merope und Menestas: „Ach wie süss wär unser Glück" (vermutlich zweite Strophe).

„Onarus gehet auf Ariadne, Pasiphae auf den Menestas, und „Rhadamantus auf die Merope zu, inzwischen kömmt Minos und „schauet auf alle herum."

Minos: O wunderbare seltsamkeiten!
ich merke wol was alles sol bedeuten.

„Er lässt sich vor ihnen sehen, worüber sich alle bestürtzen."

Minos: Kan allen so zugleich die garten-lust behagen?

Phaedra, Cleantes und Corcina kommen mit dem ganzen königlichen Hofstaat.

Minos: Wie? stellt der ganze Hof allhier sich ein?

Phaedra: Sie glaubten, dass allhier der König würde seyn und folgten mir.

Minos ab.

(Arioses) Recitativ:

Onarus: Eifersüchtig
Pasiphae: Unvergnüget
Rhadamantus: Ungeduldig
Phaedra: Voller pein
Theseus: Trostlos
Merope, Menestas: Traurig
Ariadne: Halbverzweiffelt
Alle 8 zusammen: Muss izt meine Seele seyn.

Armer Kusser, der das in Musik setzen mußte! Während später in der Oper der Hauptvorzug der Ensembles auf der Möglichkeit des Zusammenschließens verschiedener Stimmungen beruht, ist hier eine einzige Stimmung in möglichst viele Bestandteile zerpflückt.

Letzte Szene: „Corcina mit dem Chor des Frauenzimmers der „Pasiphaë, Cleantes mit dem Chor der Hof- „Junkern des Minos. Chaconne, welche zu- „gleich gesungen und gedanzet wird:

„Wenn uns Amor ja sol überwinden“ **(No. 13).**

Abwechselnd singen Cleantes und Corcina, einzeln oder zusammen; ebenso der männliche und der weibliche Chor.

„Die Damen und Cavaliers fahren fort zu danzen.“

Ende der zweiten Handlung.

III. Akt.

„Der Schauplatz verändert sich in den königlichen Pallast.“

Onarus und Cleantes. Der erstere hat nunmehr die Fruchtlosigkeit seines Liebeswerbens und deren Gründe eingesehen.

Cleantes:

„Im lieben geht es so“ **(No. 14).**

Trotzdem verschmäht Onarus, seine Maske fallen zu lassen und will zuerst versuchen, den Theseus durch warnende Träume von Ariadnen abzulenken:

„Du Amor steh mir bey“ **(No. 15).**

Die zweite Szene zeigt uns den König, mit dem Schicksal hadernd:

Muss denn stets auf meinem haus
so viel Schuld der Liebe stehen!
Unglückseelgen Augen ihr,
ihr habt selber angesehen
Bruder, Tochter und Gemahl
Seufzen in verbotner qual.

Folgt Arie:

„In einem edlen herzen“ **(No. 16).**

Pasiphae und Rhadamantus bitten den König, großmütig alle, oder doch einige Gefangene freizugeben.

Minos: Wer diese sollen seyn, darf ich Euch gar nicht fragen,
Mein Bruder fordert nur die Merope
und den Menestas die Pasiphae;
weil ich euch dies kan sagen,
so machet selbst den schluss, dass ich noch mehr versteh.
Doch eure Fürsprach ist vergebens angewandt. — Ab.

Pasiphae: So viel ich kan aus seinen Reden schliessen
Ist unsre Lieb' ihm gar vielleicht bekandt.

In der nächsten Szene beklagt die von Menestas verschmähte Königin ihr Los:

„Geht ihr Seufzer" **(No. 17).**

Als Menestas auftritt, erklärt ihm Pasiphae, daß sie nunmehr um seine Liebe zu Merope wisse. Menestas gesteht und beteuert diese Liebe — die lauschende Merope aber bezieht diese Beteuerungen auf die Königin. Letztere und Menestas ab. Merope:

„Liebe, gibstu dies zum lohn" (nicht erhalten).

Rhadamantus nähert sich und läßt sich mit Merope in ein Gespräch über ihren Liebsten, Menestas, ein, wodurch sich für den lauschenden Menestas das analoge Mißverständnis ergibt: er hält Merope für treulos. — Menestas und Rhadamantus ab.

Die gegenseitigen Vorwürfe des durch Irrtum unglücklichen Paares — des einzigen von der ganzen Hofgesellschaft, dessen Beziehungen zueinander in idealerem Lichte erscheinen — entladen sich in der nächsten Szene.

Duett: „Treuloser / „Treulose } lebe nur, ich will alleine sterben" (nicht erhalten).

„Der Schauplatz verändert sich in ein Zimmer des Königlichen Schlosses."

Pasiphae und Rhadamantus kommen überein, Menestas und Merope heimlich zu retten. Minos, der gelauscht hat, tritt dazwischen.

Der mitsamt der Leibwache herbeigerufene Straton erhält vom König den Auftrag, Menestas und Merope wieder in Ketten zu legen, Theseus aber auf freiem Fuße zu belassen. Rhadamantus und Pasiphae:

„Hoffnung und Liebe verblenden die Herzen" **(No. 32).**

Die nächste Szene beginnt mit der Arie des Theseus:

„Bey des glükkes sturm und rasen" (nicht erhalten).

Gleich darauf wird der Held von Müdigkeit befallen und schläft unter einer angenehmen Musik ein. „Chor der Träume, worunter etliche danzen, hernach singen die andern." Einer von diesen macht ihm den Götterwillen kund, daß er von Ariadnen ablassen und Phaedra allein lieben soll. — Er erwacht, und da

ihm von ungefähr Phaedra begegnet, nehmen die beiden Abschied voneinander.

Phaedra: „Schönste Sonne“ **(No. 18)**.

Theseus und Phaedra: „Ach, wie grausam“ (nicht erhalten). — Phaedra ab.

Gleich darauf erscheint Ariadne und überreicht Theseus den Faden, der ihn aus dem Labyrinth erretten soll. Sie gibt Nachricht, unweit liege das athenische Schiff zur Flucht bereit. Bei Nacht will sie in ihrem nächst dem Meere gelegenen Garten der kommenden Dinge harren. Während sie beiseite tritt, kommt Straton mit Soldaten, um den Theseus zum Labyrinth zu führen.

Ariadne: „Beschützet, ihr Götter, den Helden“ (nicht erhalten). Alle, außer Ariadne, ab.

Um den Akt wirkungsvoll zu beschließen, holt sich Onarus den fünften und letzten Korb bei Ariadne. Auf erneutes Anraten des Cleantes kommt er endlich zur Vernunft: „So spühr ich wol, dass ich gezwungen bin, mich der verstellung zu begeben.“ Arie: „Ein recht verliebtes Herz“ **(No. 19)**.

Ende der dritten Handlung.

IV. Akt.

„Der Schauplatz stellet vor den Labirinth“ — und zwar ist die Szene geteilt, so daß auch noch ein Teil des Raumes vor dem Eingang gesehen wird. Straton, umgeben von der Leibwache, öffnet diesen und läßt die gefangenen Athener ein.

Chor der Athenienser (im Hineingehen): „Ach schrekkenreicher Tod“ (nicht erhalten).

Theseus bindet den Ariadnefaden fest und betritt mit Aufmunterungen für die Zurückbleibenden die Irrgänge.

Chor: „Geh, streit und überwinde“ (nicht erhalten).

„Inzwischen eine Sinfonie gespielet wird, erscheinet Theseus „in dem Labirinth mit dem Minotaurus streitend, welchen er „endlich überwindet, und ihm die Schlüssel zu diesem verwirrten „gefängnüs abnimmet.“

Inzwischen ist Phaedra vor dem Labyrinth erschienen. Arien:

„Harte Steine“ **(No. 31)** und

„Komm erseufzter Tod“ (nicht erhalten).

Dann sinkt sie in Ohnmacht nieder.

Theseus, inwendig, kommt zurück, schließt auf und betritt mit den Athenern das Freie. Er findet die ohnmächtige Phaedra.

Arie:

„Öffnet euch, ihr schönsten Augen“ (nicht erhalten).

Sie hält ihn, erwachend, zuerst für einen Geist. Theseus dringt auf sofortige Abfahrt. Phaedra will ihm folgen; er läßt sie nach einigem Zögern gewähren.

Die Szene wechselt. „Der Schauplatz stellet vor einen außerhalb der Stadt entlegenen Garten bey Nachtzeit.“

Ariadne, allein, erwartet Theseus. (Echo-Szene.)

„Ach Ungemach!“ und, als sie Fackelschein wahrnimmt:

„Entweichet, ihr Schmerzen.“ (Beide Arien nicht erhalten.)

Theseus erscheint mit Merope, Menestas und den andern Befreiten. Schiffknechte mit Fackeln. Ariadne und Theseus:

„O süsser Augenblick“ **(No. 37).**

Chor: „Wir rühmen mit erfreutem Schalle“ (nicht erhalten).

„Merope und Menestas nehmen einander ihre Ketten ab, und „singen ein Lied, wozu die andern danzen, und gleichfalls wechsel„weise von ihren fässeln sich los machen.“

Merope und Menestas: „Die Ketten sollen schwinden“ **(No. 20).**

Ariadne und Theseus: „Ermuntert die Herzen“ **(No. 22).**

Wechselweise: „Wie hat die Liebe doch“ **(No. 38).**

„Hierauf beschliessen sie ihren danz.“ Theseus dringt auf sofortige Flucht. — Chor der Athener: „Zu Schiffe, zu Schiffe!“

„Entrée von etlichen Schiffknechten und deren Weibern.“

Ende der vierten Handlung.

V. Akt.

„Der Schauplatz stellet vor eine öde und einsame Gegend in der Insel Dia oder Naxos.“

Theseus klagt dem Menestas seine doppelte Liebesnot. Menestas rät ihm, sich endlich zu entscheiden, da das Versteckspielen mit Ariadne und Phaedra — die letztere hat man gesondert hierher gebracht — auf die Dauer nicht durchführbar sei. Menestas:

„Der Zepter und die Liebe
leidt keine Theilung nicht“ (nicht erhalten).

Nach des Menestas Anschauung wäre Theseus verpflichtet, Ariadne als seine Lebensretterin zu ehelichen; aber diesen ängstet die Erinnerung an die von Bacchus gesandten Träume.

Da naht Ariadne. Nach kurzem Gespräch mit Theseus wird sie plötzlich müde und schläft ein. Theseus:

„Ruhe wol, du meine Ruh“ (nicht erhalten).

Ein Genius in der Luft mahnt Theseus neuerdings, von Ariadnen abzulassen, die für einen Gott bestimmt sei. Theseus:

„Ist es möglich, schönste Wangen“ **(No. 23).**

Phaedra, die gelauscht hat und Ariadnen bei Theseus wahrnimmt, bricht plötzlich wütend hervor und bestürmt Theseus mit Vorwürfen:

„Warum liessestu mich nicht, ungetreuer Theseus, sterben?“ (Nicht erhalten.)

Dieser wird nun erst recht wankend, zumal Ariadne wiederholt im Schlafe ruft „Ach Theseus, bleibe hier!“ Als aber die eifersüchtige Phaedra davonläuft, folgt er dieser, sich mehrmals nach der Schlafenden umsehend, schließlich doch.

Ariadne, einsam, erwacht:

„Wo bistu, mein Leben“ **(No. 29).**

Jetzt erblickt sie im Hintergrunde des Theseus Schiff, abfahrend:

„Auf, eilet geschwinde“ und

„Ungetreuer, ich wil sterben“ (beide Arien nicht erhalten).

Sie will sich ins Meer stürzen.

Da naht Bacchus in eigener Gestalt auf seinem Wagen, von Satyrn umgeben:

„Hat gleich dein herz verworffen meine Flammen“ **(No. 27).**

Diesmal ist Ariadne mit seiner Werbung einverstanden.

Nun treten auf das Königspaar mit Gefolge, desgl. Menestas und Merope. Theseus und Phaedra in Ketten. Doch gebietet Bacchus, der sich auch Minos gegenüber als ehemaliger Onarus zu erkennen gibt, daß Theseus, der die beiden Prinzessinnen nur aus Liebe entführt, straffrei ausgehe. Zum Gedächtnis an diesen Tag wirft er den Kranz der Ariadne an den Himmel und „verstirnt“ ihn. Entrée der Satyrn und Nymphen. — Theseus und

Phaedra werden zusammengegeben; desgl. Menestas und Merope. — Minos und Pasiphaë verzeihen einander ihre Eheirrungen:

„Allen Unwill zu vergessen“ (nicht erhalten).

Der Palast des Bacchus senkt sich hernieder.

Chor: „Glückseelige hertzen“ (nicht erhalten. Vielleicht ist es **No. 26** mit dem Text „O süsses Vergnügen“).

Satyrn und Nymphen geleiten Bacchus und Ariadne in den Palast. Ein großes Ensemble mit Wechselchören und -gesängen beschließt die Oper (nicht erhalten).

II. Erindo.

I. Akt.

„Der Schauplatz stellet vor einen Wald.“

Szene 1.

Der Schäfer Erindo beschließt, da ihm das Schicksal seinen „wehrtsten Schatz entrissen“, seinen bisherigen Wohnsitz in Lakonien mit einem neuen in Arkadien zu vertauschen.

„Bey des Glücks verwirrten Fällen“ **(No. 39)**.

Seine Tochter Eurilla beklagt die Trennung von ihrem geliebten Schäfer Daliso. Der Vater aber rät ihr, sich dieser Liebesgedanken zu entschlagen:

„Ein vernünfftiges Beginnen“ **(No. 8)**.

Eurilla: „Schmertzliches Leyden!“ **(No. 6)**.

Da aber der Knecht Tisbo ihr heimlich seine Dienste als Liebesbote zusichert, widersetzt sich Eurilla nicht länger dem väterlichen Willen. Erindo:

„Mich heisst ihr gehorsam Beginnen“ **(No. 41)**.

Szene 2.

Tisbo drückt der Eurilla seine Verwunderung aus, daß sie dem Vater gegenüber aus ihrer Liebe kein Hehl mache. Eurilla:

„Daliso bleibt einzig“ **(No. 1)**.

Szene 3.

Daliso tritt auf:

„Zu euch muß ich“ **(No. 2)**.

Eurilla setzt Zweifel in die Treue des Geliebten. Er beteuert dagegen seine Unwandelbarkeit. Tisbo:

„Welch hochverwegen Schwehren“ (nicht erhalten).

Eurilla spielt auf die bevorstehende Trennung an:

„Ach dass doch meine Pein“ **(No. 40).**

Sie bittet Tisbo, das Schreckliche zu sagen, und dieser verkündet dem Daliso den Entschluß des Erindo. Aria à tre:

„Ihr, o Bäume“ **(No. 4).**

Die Strofe für Tisbo lautet:

Du mein Bauch, der sich jetzt muss
So mit Hunger plagen,
Magst nur deinen Überdruss
Klar und deutlich klagen.

Daliso und Eurilla: „Ich bin müde meines Lebens“ **(No. 32).**

Tisbo meint, ein Fuchs könne mehr als ein Loch finden und rät dem Daliso, gleichfalls nach Arkadien überzusiedeln. Eurilla und Daliso:

„Das Vertrauen euch zu sehen“ **(No. 33).**

Sie gehen in gehobener Stimmung ab. Tisbo macht seine Glossen über die Torheit des Verliebtseins: „Thränen, Seufftzen“ **(No. 42).**

Szene 4.

Abschied des Erindo von seinen Freunden. Chor der Schäfer:

„Erindo, dein Entfernen“ und

„Betrübtes Tages-Licht“ (nicht erhalten).

Szene 5.

Erindo heißt Eurilla, sich mit Tisbo auf den Weg zu machen; er selbst will stündlich nachfolgen. Eurilla:

„Schöne Wiesen“ **(No. 7).**

Sie nehmen Abschied. Chor:

„Weil es jetzt der Himmel schickt“ **(No. 9).** — Ab. —

Szene 6.

Daliso (allein): „Da mein Leben mir entweichet“ **(No. 34).**

Szene 7.

Tisbo kommt im Auftrag Eurillas zurück, um dem Daliso nochmals deren ewige Treue zu versichern. Daliso:

„Ach! dass ich müst erbleichen,
Wo die Beständigkeit
In mir zu einer Zeit
Durch Wohlsein oder Noth beginnet abzuweichen“

(No. 5). Ab.

Szene 8.

Tisbo allein, dann „Chor der Schäffer und Schäfferinnen“:

„Was bewegt dich so zu eilen?“ **(No. 10).**

Tisbo fordert zu Sang und Tanz auf. Chor:

„O höchst gewünschte Lust“ **(No. 11)**

mit dem Solo einer Schäferin (Amarillis):

„Ein Hertz erlanget hier“ **(No. 12).**

Akt II.

Szene 1.

„Der Schauplatz präsentiert Arcadien benebst dem Flusse Ladon.“

Cloris (allein): „Welch ein erfreuliches Wundervergnügen“ **(No. 35).**

Szene 2.

Tirsis, der Cloris Geliebter, tritt auf: „Amor hat in meine Brust“ **(No. 36).**

Cloris: „Dass ich dich treulich liebe“ **(No. 13).** Tirsis gibt der Absicht Ausdruck, noch vor Abend mit Cloris in den Ehestand zu treten. Duett:

„Alle Schmertzen kan versüssen“ **(No. 37).**

Szene 3.

Erindo und Eurilla. Der Vater mahnt die Tochter, jetzt, am Ziel der Reise, endlich ihrem Kummer zu entsagen. Eurilla:

„Komm, mein Schatz“ **(No. 14).**

Szene 4.

Tisbo, Eurilla. — Tisbo bringt die Antwort Dalisos. Eurilla:

„Mein Hertze lacht“ **(No. 38).**

Szene 5.

Vorige. Tirsis und Chor der Schäfer:

„O schönstes Tages-Licht“ **(No. 15).**

Tirsis entbrennt beim Anblick Eurillens sofort in Liebe:

„Doch aber lass geschehen“ **(No. 16).**

Sie weist ihn ab.

Szene 6.

Vorige. Cloris. — Tirsis klagt über Eurillens Strenge; Cloris belauscht ihn ungesehen. Tirsis (zu Eurilla).

„Lieb und Treu wird nimmer fehlen“ **(No. 17).**

Eurilla:

„Was nutzet deine Müh?“ **(No. 18).**

Cloris tritt vor und macht ihrem Liebhaber Vorwürfe. Tirsis will sie trösten und wiederholt Eurillens Antwort: „Was nutzet deine Müh?“ Aber Cloris fühlt sich gekränkt:

„Ich klage mein Leiden!“ **(No. 19).**

Szene 7.

Daliso in einem Kahn:

„Ihr, o silberreine Wellen“ **(No. 20).**

Cloris beschließt, um sich an Tirsis zu rächen, den Daliso in ihr Netz zu ziehen. Sie redet ihn an: wer Arkadien betrete, müsse auch sogleich der Liebe dienen. Daliso wehrt ab:

„Welcher durch der Liebe Kertzen“ **(No. 21).**

Cloris entgegnet, Eurilla sei ihm untreu geworden. Daliso dagegen verlangt, Eurilla selbst zu sprechen:

„Ewig wird von mir gesuchet“ **(No. 22).**

Cloris aber geleitet den Daliso nicht zur Wohnung Eurillens, sondern zu ihrer eigenen. Gleichzeitig attackiert sie ihn aufs neue:

„Betrachte doch die Qual“ **(No. 43)** — Ab. —

Daliso:

„Bin ich dir zum Ziel erlesen, Eiversucht“ **(No. 23).**

Szene 8.

Tisbo mit der Flasche. Er fällt in der Betrunkenheit hin.

„Wie hab ich doch den Kragen“ **(No. 24).**

Chor der berauschten Schäffer:

„Niemals kan in unsern Hertzen“ (nicht erhalten)

und „He, lustig“ **(No. 25).**

Sie versuchen vergeblich, den Schwerbezechten zum Aufstehen und Weitertrinken zu bewegen.

III. Akt.

Szene 1.

„Der Schauplatz stellet vor eine angenehme Dorfschaft."
Eurilla, Tisbo. — Eurilla:

„Wo bleibstu, mein Leben" **(No. 44).**

Tisbo macht auf Daliso aufmerksam, der

Szene 2.

mit Cloris aus deren Wohnung tritt. Eurilla und Tisbo treten beiseite. Cloris:

„Soll ich denn gantz umsonst" **(No. 26).**

Eurilla glaubt sich verraten, und bestürmt, vortretend, den Daliso mit Vorwürfen. — Daliso will ihr — vergebens — den Irrtum erklären.

Szene 3.

Tirsis, der die Unterredung belauscht hat, nähert sich neuerdings der Eurilla heimlich mit Anträgen, die sie wiederum zurückweist. Da er nun die scheinbare Untreue der Cloris, die dem Daliso zuzusetzen fortfährt, gewahrt, fühlt er sich wieder zu dieser hingezogen, und versöhnt sich mit ihr.

Duett: „Dich mein werther Schatz zu lassen" **(No. 27).**

Szene 4.

Etwas länger läßt die Versöhnung der Eurilla und des Daliso auf sich warten, tritt aber auf des letzteren Unschuldversicherungen schließlich doch ein.

„Nie hat ohn' in diesem Hertzen" (nicht erhalten).

Szene 5.

Erindo allein.

„Bey dem Rauschen deiner Wellen,
„Du, o angenehmer Bach,
„Werd ich ins Vergessen stellen
„Meinen Schmertz und Ungemach (nicht erhalten).

Szene 6.

Daliso wirbt bei Erindo erfolgreich um Eurillens Hand. Daliso: „Die Hoffnung erscheinet“ **(No. 29).**

Szene 7.

Verwandlung. „Man siehet der Pales heiligen Hayn.“ Sämtliche Personen und der Chor:

„In diesem Reviere sey Pales geehrt“ (nicht erhalten).

Die Paare werden vermählt. Ensemble:

„Erfreuliche Liebe“ (nicht erhalten).

Schluß-Chor:

„Glückseeligste Gegend“ **(No. 30)** mit dem Schäferduett: „So blühe in diesen gewünschten Revieren“ **(No. 31).**

III. Die englische Serenata.

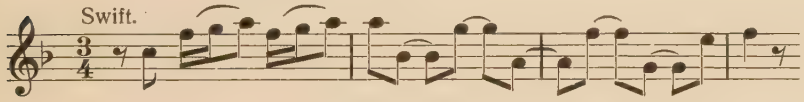
Chrysander hat in No. 26 und 27 der „Allgemeinen Musikalischen Zeitung“ 1879 die Kussersche Serenata eingehend besprochen. Ich verweise daher der Hauptsache nach auf diesen Artikel.

„Eine theatralische Serenata betitelt Kusser sein Opus, weil „die fünf Personen Friede, Sieg, Unfriede, Glück und Wohlstand „darin figurieren. Eigentlich sind es sechs Personen, da Merkur „gegen Ende erscheint und den Schluß einleitet. Eine theatralische „Serenata kann das Werk auch deshalb genannt werden, weil es „vollkommen bühnengemäß gehalten ist. Möglicherweise ging die „Darstellung in Verkleidung vor sich; aber an eine vollständige „Bühnenaktion wird man schon deshalb nicht denken können, weil „Dublin noch dreißig Jahre später, wo Händel diese Stadt be„suchte, keine andere Stätte für die Aufführung von Opern besaß, „als den Konzertsaal.“ (Chrysander.)

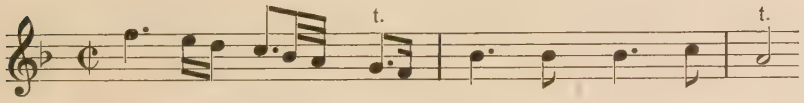
Die „dramatische Idee“ ist in Kussers Serenata dieselbe, wie im Prolog zu Lullys „Proserpine“ mit den allegorischen Personen Paix, Discorde, Victoire, Felicité und Abondance. Hier wie dort wird, entgegen den ohnmächtigen Bemühungen der Discord (e), durch Victoire-Victory schließlich der Friede herbeigeführt: „Venez, aimable Paix“ — „Come, lovely Peace.“

Der überwundene Unfriede ruft hier wie dort aus: „O cruel esclavage!“ — „How cruel is this slav'ry!“

In musikalischer Beziehung bietet uns dieses Werk namentlich wegen der Vollständigkeit seiner Instrumentalbegleitungen eine liebsame Ergänzung zu den beiden Ariensammlungen.

„Die Ouvertüre“, sagt Chrysander, „zeigt uns, daß Kusser „nicht vergeblich sechs Jahre lang in Paris Lullys Umgang genossen hatte . . .“ Er meint damit, die Ouvertüre zeige im großen die französische Form. Im einzelnen entfernt sie sich weit vom Stile Lullys. Über die Sonderstellung des Fugatos mit seinem keineswegs bedeutenden, aber scharf umrissenen Thema:

und dessen fugenähnlichen Durchführungen wurde in dieser Arbeit schon an anderer Stelle gehandelt. So, wie uns hier das Fugierungsprinzip gesteigert, gleichsam kristallisierend, entgegentritt, so erscheint auch das Pathos der Einleitung und die Kraft der polyphon-thematischen Arbeit potenziert.

Das energische Anfangsmotiv dieser Einleitung

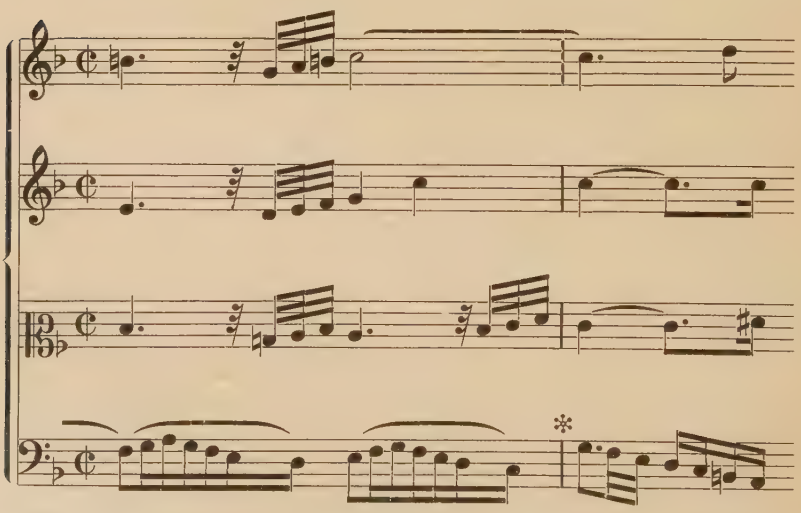


findet sich schon ähnlich in der II. Ouvertüre des „Festin“:

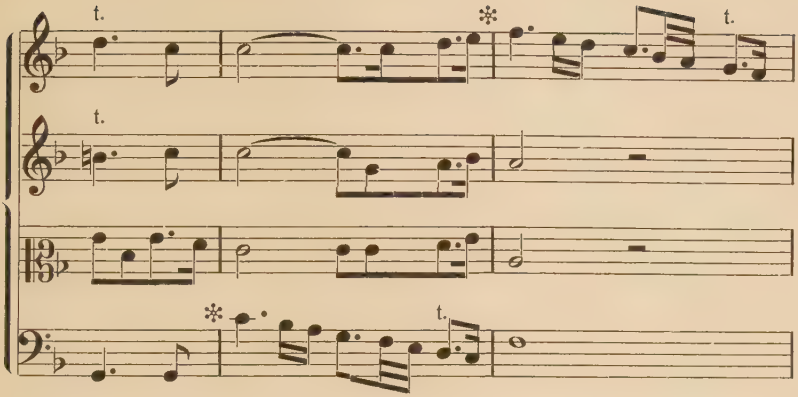
Aber während es dort gleichzeitig mit den andern Stimmen auftritt, erscheint es hier isoliert in der ersten Violine und lenkt so die Aufmerksamkeit noch mehr auf sich. Dieses Isolierungsprinzip für das Anfangsmotiv der Ouvertüre war zu Beginn des 18. Jahrhunderts wohlbekannt. Bei Kusser finden wir es in zwei Ouvertüren des Festin (No. III und IV), andeutungsweise auch in andern Stücken (Entréen) und in zwei Ouvertüren des Apollon; — Hier aber voll ausgeprägt bis zur Länge von zwei Takten, was nach Mattheson etwas Ungewöhnliches wäre: „doch muß die Pause des Basses . . . nicht über einen Takt betragen".[1])

Die Art der Beteiligung verschiedener Stimmen an denselben Motiven, insbesondere des Basses an den zwei ersten Takten der Oberstimme, ist bei Kusser so wenig etwas Neues, wie die, auch im dritten Teil hervortretenden, 32stel-Läufe nach Steffanischem Muster. (Vgl. „Festin", Ouverture II; „Cicala"; „Les Porteurs des Flambeaux", wo diese Läufe auch in zwei Stimmen gleichzeitig erscheinen.)

Aber ganz besonders nachdrücklich wird diesmal die Wiederholung des Grave thematisch eingeleitet:



[1]) Vollkommener Capellmeister, S. 227.

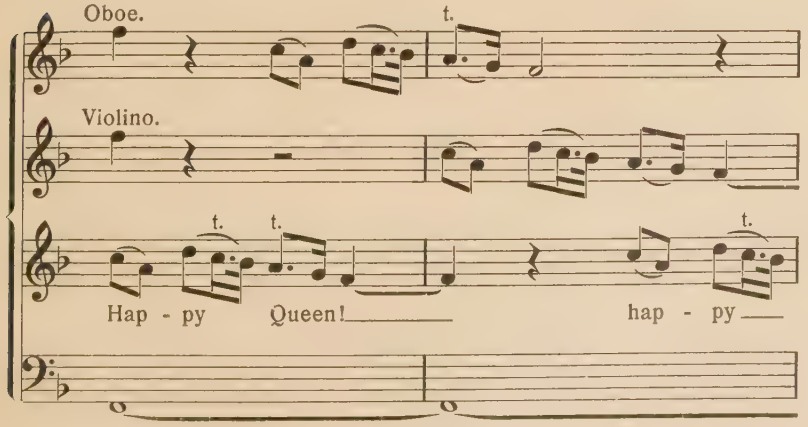


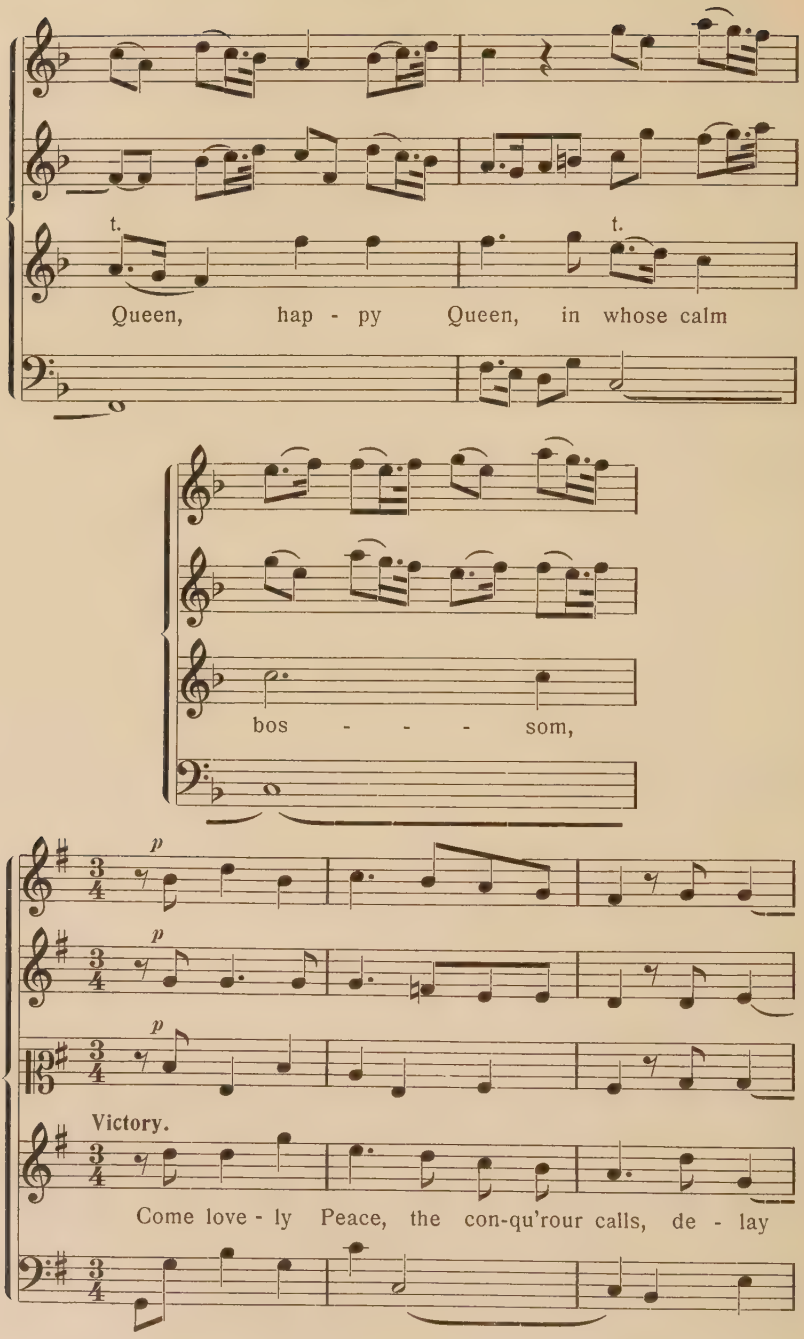
Die sonstigen reinen Instrumentalsätze sagen uns nichts Neues. Das stark bewegte, polyphone „Prelude“ zur Charakterisierung des „Discord“, die auf den Schlachtenlärm bezüglichen Stücke — hier unter Mitwirkung von Pauken („Kettle-Drums“) und Trompeten (vgl. die „Fanfares“ der Suiten; die „bruits de trompettes“ Lullys) —, der „Marche“ und die beiden Menuets tragen wohlbekannte lullianische Züge.

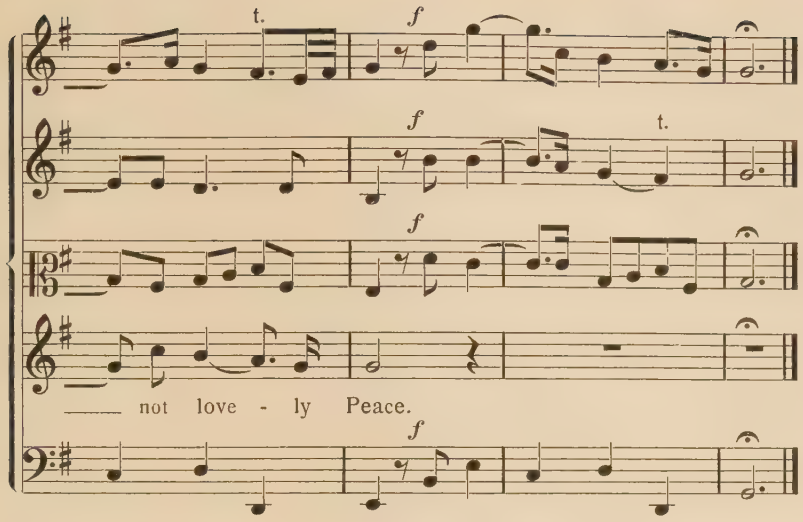
Dagegen haben wir Gelegenheit, bei der Instrumentalbegleitung der Gesänge eine viel detailliertere Kleinarbeit zu beobachten, als uns die „Erindo“-Arien zeigen, deren melodische Kraft allerdings nirgend hier erreicht wird.

Diese Instrumentalbegleitung ist für die Klänge des Friedens wie der Zwietracht eine gleich charakteristische:

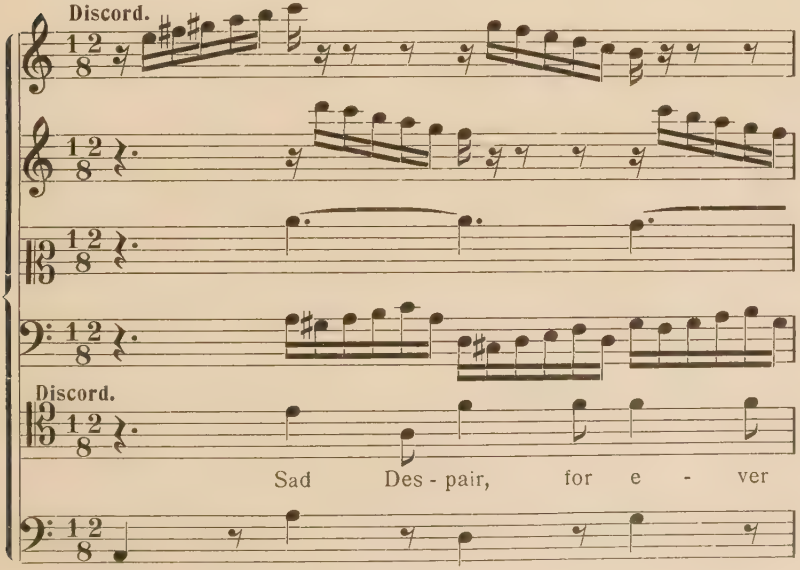
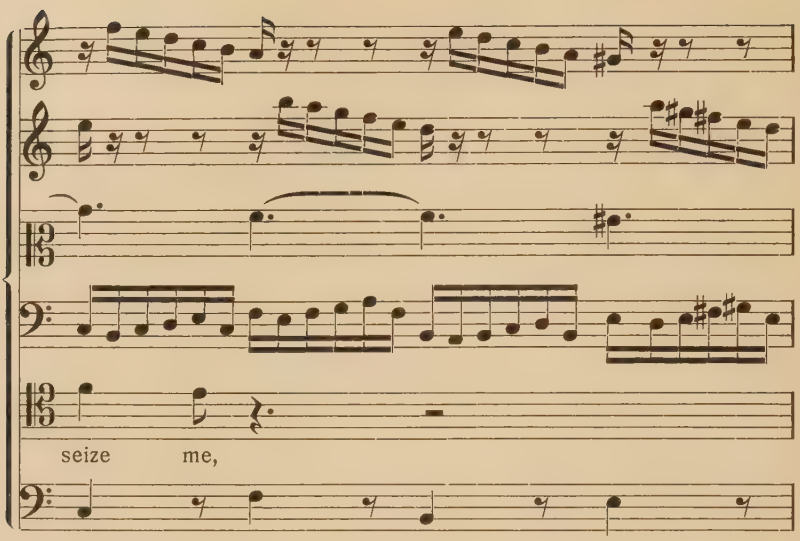
Aria I (Peace):



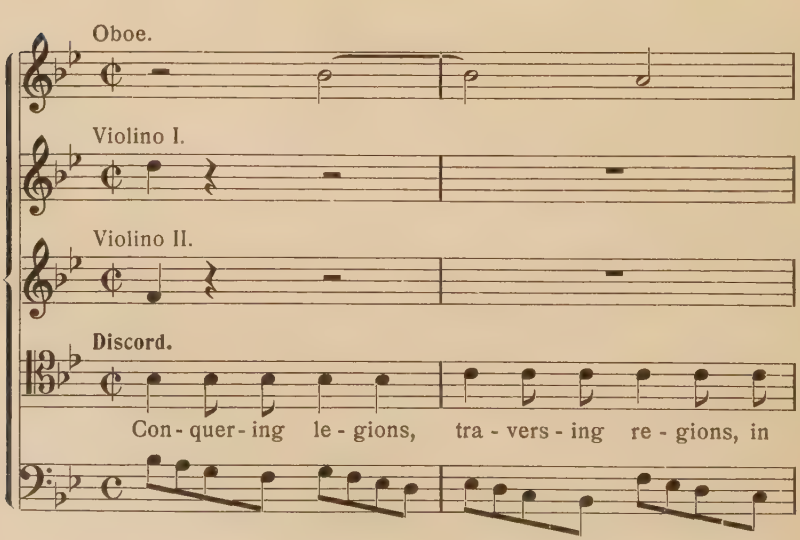

t.
t.
Queen, hap - py Queen, in whose calm
bos - - - som,
p
p
p
Victory.
Come love - ly Peace, the con-qu'rour calls, de - lay

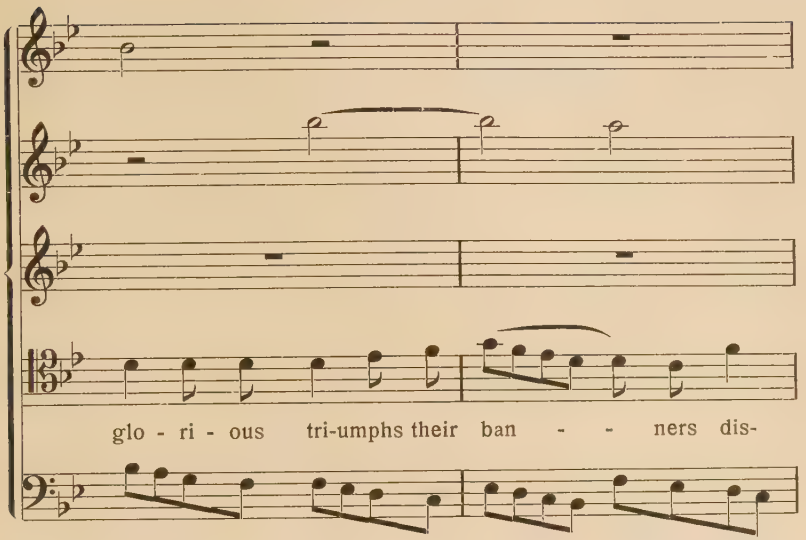


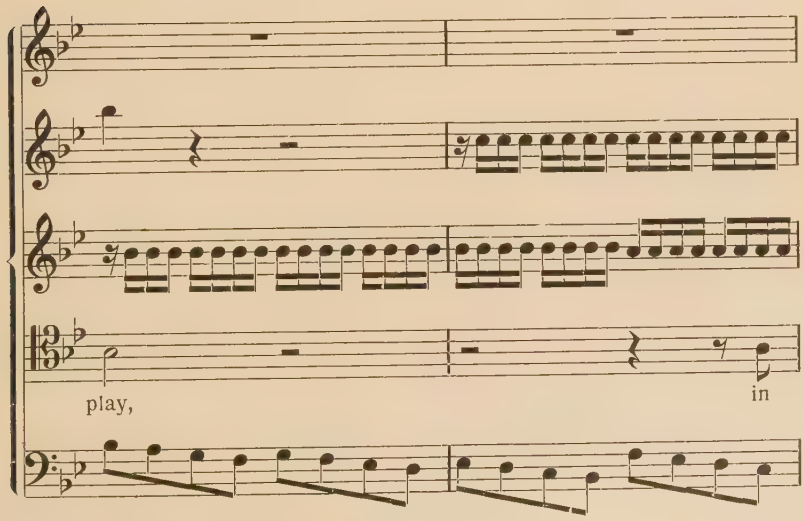
Beim zweiten Beispiel, dem schönsten melodischen Einfall des ganzen Werkes, ist namentlich das innige Anschmiegen der ersten Violinen unter die weichen Fittiche der Gesangsmelodie bemerkenswert, die auf diese Weise zart unterstrichen, aber nicht verdoppelt wird.



Zu dramatisch-symbolischer Bedeutung erhebt sich die Begleitung im folgenden Beispiel, wo Oboe und Violine mit einem immer wieder auftauchenden Motive abwechseln: dem Hornruf, der die Streiter zum Kampfe sammelt:

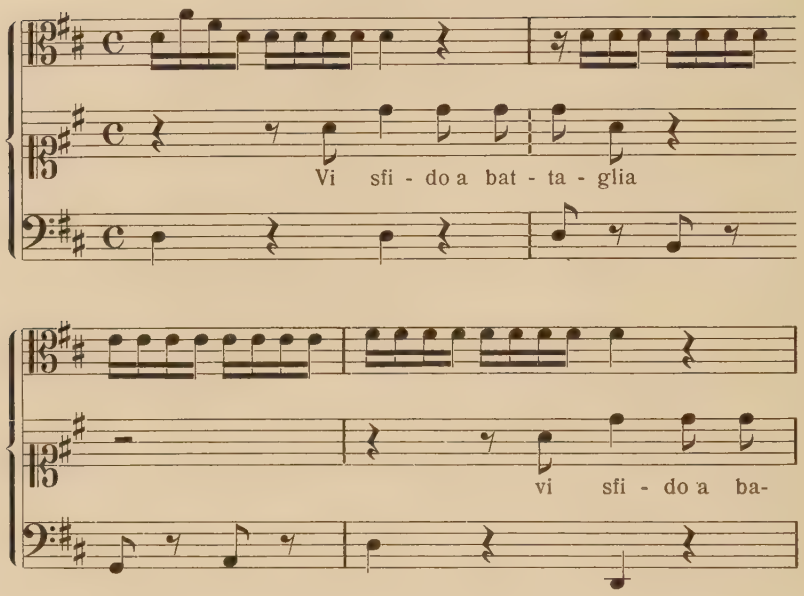






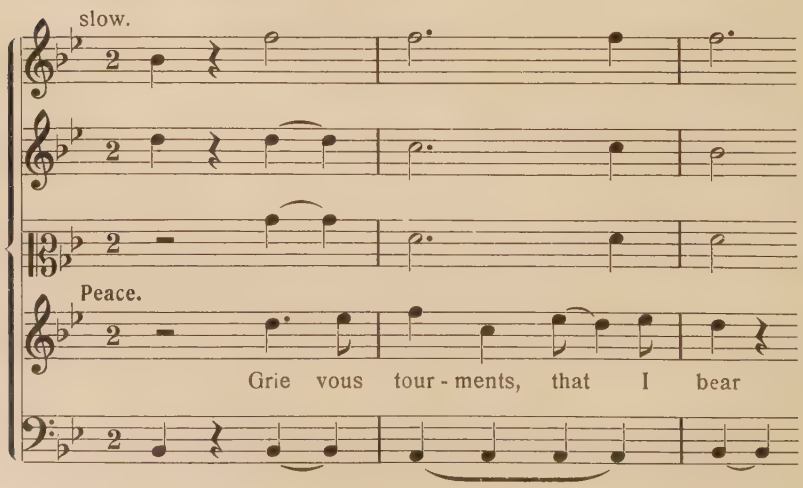
Das schon von Monteverdi angewandte Sechzehntelstaccato in den Geigen, die Vorstufe zu unserm heutigen Tremolo, kommt bei ähnlichen Anlässen auch in der venezianischen Oper vor:

C. F. Pollaroli („Genuinda“ III):



Eine noch größere Rolle spielt es in der, harmonisch freilich viel schärfer gewürzten, genialen Sturmarie Schürmanns im „Jason“.

Auch von den bei den Venezianern beliebten langen Noten der Begleitung macht Kusser gelegentlich Gebrauch:



Zu den uns bisher bei Kusser bekannt gewordenen Instrumenten treten hinzu Hunting-Horn und Tamburino. Das erstere gesellt sich in Abständen mit dem stark angeblasenen, orgelpunktartig ausgehaltenen g_1 zu einer staccato-Begleitung der Violinen in punktierten Sechzehnteln (Arie der Victory). Der Tamburino übernimmt im Verein mit Flûte Allemande in der zweiten Strophe die Begleitung zur ersten Arie der Peace, an der sich zuvor Oboe und Violine beteiligt hatten (vgl. das fünfte Beispiel). Da aber das Schlaginstrument eine melodisch ausgeführte Stimme nicht übernommen haben kann, so wird es sich wohl um zwei Flöten handeln, denen das Tamburino noch hinzugefügt wurde.

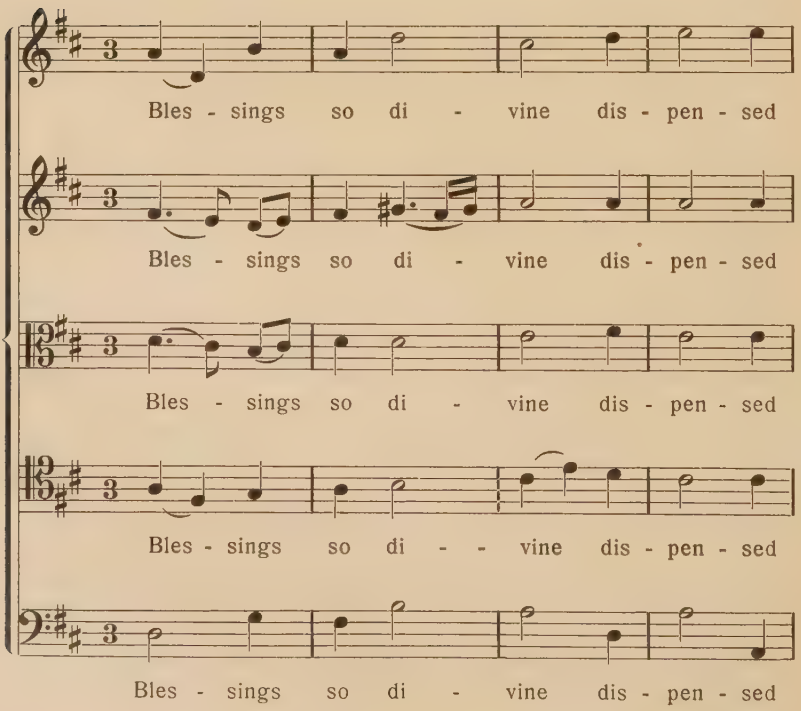
Über die Beschaffenheit der Gesänge im allgemeinen ist zu sagen, daß wir größeren Formen, wie sie einige der „Erindo"- und „Ariadne"-Arien immerhin darstellen, fast gar nicht begegnen. Wiederholungen eines Teiles oder Themas im Sinne einer Reprise finden sich innerhalb eines und desselben Stückes nur bei einem Chor in Rondoform, bei zwei kleinen Duetten und einer Arie des Discord („Conquering legions"). Die Repetition der fünf ersten Takte des Gesanges der Victory „Come lovely Peace" am Schluß der Arie kann man im Vergleich zur Länge des Mittelstückes nicht als gesonderten Teil betrachten. Die Arien „happy Queen", „Within the gloomy vaults" und „Sad Despair" sind durchkomponiert. Die musikalische Einheit wird hier zumeist durch die sich gleichbleibenden Figuren der Instrumentalbegleitung hergestellt.

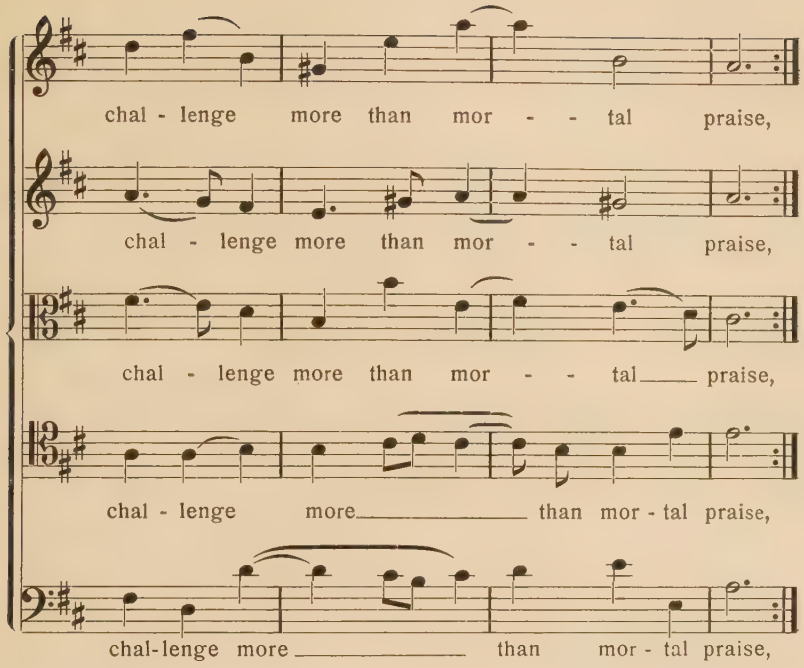
Zwei Chöre geben uns willkommene Proben von Kussers Behandlung des fünfstimmigen vokalen Satzes. Der erste ist, wie gesagt, in Rondoform gehalten. Das Thema, eine populär anmutende achttaktige Melodie im $\frac{6}{8}$-Takt (vgl. Chrysander) wird zunächst von den Sopranen allein, unisono mit der Oboe, vorgetragen, dann anschließend — im ganzen Stück dreimal — vom Tutti des Chores wiederholt. An den Zwischensätzen beteiligen sich einmal Alt und Tenor, das andere Mal die Bässe allein; beide Male begleitet das Trio zweier Oboen mit Basson.

Musikalisch interessanter ist der Schlußchor, von Kusser trotz seiner kleinen Form — es ist ein Strophenlied von zweimal acht Takten — „Grand Chorus" genannt. Nun zeigt zwar, worauf auch Chrysander hinweist, dieser Chor zweifellos eine gewisse Größe im Ausdruck; vielleicht soll aber die fragliche Bezeichnung nur

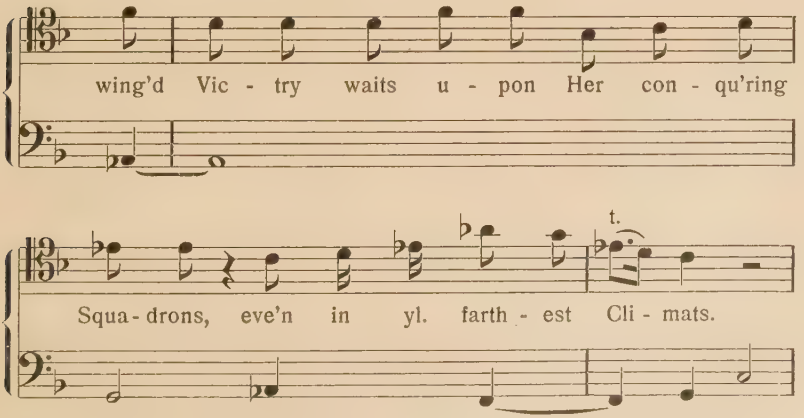
auf die ständige Beteiligung aller fünf Chorstimmen hindeuten, im Gegensatz zur vokalen Besetzung des vorangehenden Chores mit seinen verschiedenen Stimmgruppen. Wenigstens wird bei Lully der Ausdruck „Grand Choeur“ (vierstimmig) zur Bezeichnung der Vollstimmigkeit gegenüber dem „Petit Choeur“ (dreistimmig) verwendet (z. B. „Amadis“ V).

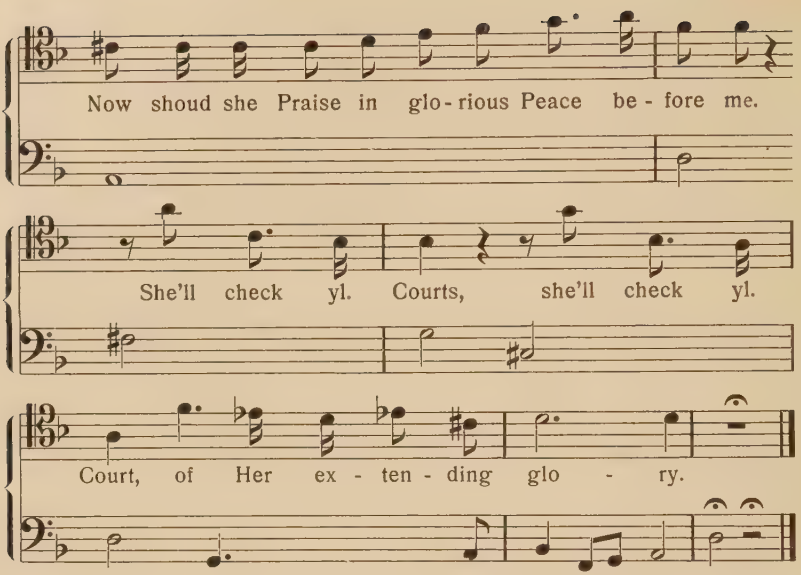
Der Satz des kleinen Stückes ist klar und einfach; die Stimmen sind individuell behandelt und bewegen sich in bequemer Lage, so daß der klangliche Effekt ein sehr guter gewesen sein muß. Die melodische Wendung am Schluß der ersten Reprise mit ihrem weitausgreifenden Auf und Nieder, ihrer aus der „proportio hemiola“ hervorgegangenen Synkopierung, erinnert an die englische Volksmusik des 16. Jahrhunderts, deren Einfluß auch das Händelsche Pathos viel zu verdanken hat:





Über die Rezitative, die einzigen erhaltenen von Kussers Hand, läßt sich, ihrer durchschnittlichen Kürze wegen, leider nicht viel sagen. Immerhin fehlt es nicht an ausdrucksvollen Akzenten, besonders im ersten Rezitativ des Discord, dessen letzter Teil hier folgen möge:





In rein formaler Beziehung wäre noch auf die zwei Schlußtakte im Rezitativ des Mercury mit ihrer leicht kolorierten Ausschmückung, wie sie öfter auch bei Lully vorkommt, hinzuweisen.

Einmal vertauscht Kusser in einem ganz kurzen Rezitativ des Discord im letzten Takt das Zeichen **C** mit 2, offenbar um das — augenscheinlich langsamere — Tempo des nächsten Stückes, eines Friedensgesanges mit der letzteren Bezeichnung, vorzubereiten. Beide Zeichen braucht Kusser für die Viervierteltelmensur, unterscheidet aber, wie man sieht, zwischen ihnen. In diesem Sinne, d. h. für ein gemessenes, wenn auch nicht wirklich langsames Tempo, dürfte auch das Zeichen 2 von Fischer, Erlebach, Schmicorer für die Einleitung ihrer Ouvertüren und Entréen angewandt worden sein.

Bibliographie.

1. Composition de Musique.
Suiuant la Methode Francoise
contenant
Six Ouuertures de Theatre
accompagnées de plusieurs Airs
Dediée
A
Son Altesse Serenissime
Monseigneur,
Frideric
Charles,
Duc de Wirtemberg & Tecque,
Comte de Montbeliard
Seigneur de Heidenheim,
et Administrateur.
Par Jean Sigismond Cousser,
Musicien de Son Altesse Serenissime.
A Stoutgard.
Chez Paul Trew, Imprimeur.

7 Stimmhefte:

1. Premier Dessus.
2. Second Dessus.
3. Haute-Contre.
4. Taille.
5. Quinte.
6. Bassus.
7. Bassus continuus.

Année *1682.*

Mit Widmung an den Herzog unter dem Datum „a Stoutgard | Année 1682, le 26. de Nov."

Fundorte:
Berlin, Kgl. Bibliothek.
Paris, Bibliothèque Nationale.

2. Arien aus der Opera | Erindo | Allhier in Hamburg auff dem Schau-Platz vorgestellet | Und in die Music gebracht | von | J. S. C. | Hamburg, gedruckt bey Niclas Spieringk | Im Jahre *1695.*

80 Seiten (44 Arien).

Fundort:

Schwerin, Großherzogl. Regierungsbibl.

3. *Ms. R. J. W. 315* „Ex Bibliotheca D. Ferdin. Alberti et D. Antoniae Amaliae Ducum Brunsv. ac Luneb." Gezeichnet „Ferdinand Albrecht, Herzog v. Braunschweig und Lüneburg 9. November *1697*". — Zu Anfang 48 kleine Stücke für Streichinstrumente; erhalten nur *„Primo Violino"*. 9 davon sind mit Sicherheit von Cousser komponiert: No. 4 (aus „Ariadne"; vgl. „Cicala", Ouv. III); No. 15 („Apollon" Ouv. II); No. 18 „Marche" („Cicala" Ouv. III); No. 19 (aus „Ariadne"; vgl. „Cicala" Ouv. VI); No. 26 (aus „Julia"; vgl. „Festin" Ouv. VI); No. 27 (aus „Julia"; vgl. „Apollon" Ouv. V); No. 28 („Cicala" Ouv. IV); No. 34 (vgl. „Cicala" Ouv. III); No. 43 (aus „Julia"). — Es folgen verschiedene andere kleine Stücke, von denen No. 5 aus C.'s „Julia" stammt (vgl. „Cicala" Ouv. V). — Folgen verschiedene franz. Tanzlieder; dann op. 111 von Corelli; schließlich einige Stücke für „Flauto Solo", unter denen sich No. 4 der Violinstücke — transponiert — befindet.

Fundort:

Großherz. Bibl. Wolfenbüttel.

4. J. S. Coussers | Heliconische Musen-Lust | Bestehend | In einigen Arien | Aus der | Opera | Ariadne | Mit Einer und zweyen Stimmen, samt unterschiedlichen Instrumenten. | Stuttgard | Gedruckt durch Paul Treuen | Hoch-Fürstl. Würtemb. Hoff- und Cantzley-Buchdrucker. | *Anno 1700.*

Fundort:

Berlin, Kgl. Bibliothek (38 Arien).

5. Apollon Enjoüé | Contenant Six Ouvertures De Theatre | Accompagnées De Plusieurs Airs | Dedié à Son Altesse Serenissime | Monseigneur Eberhard Louys | Duc de Wirtemberg Et Tecque | Comte De Montbeliard | Seigneur de Heidenheim. | Par Jean Sigismond Cousser | Sur-Intendant De la Musique De Son Altesse

Serenissime. | à Stoutgard. | Chez Paul Treu | Imprimeur de la Cour et de la Chancellerie. | *L'an 1700.*

Mit Vorwort C.'s an den Herzog.

6 Stimmhefte (— eines ersichtlich verloren).

1. Premier Dessus d'Hautbois.
2. Second Dessus d'Hautbois.
3. Dessus de Violon.
4. Haute-Contre de Violon.
5. Taille de Violon.
6. Basson.

(Die 7. Stimme war offenbar für Gambe oder Violoncello gedacht.)

Fundort:

Bibliothek Upsala.

6. Festin Des Muses | Contenant | Six Ouvertures De Theatre | Accompagnees De Plusieurs Airs. | Dedié à Son Altesse Serenissime | Monseigneur | Frederic Magne | Margrave de Bade et de Hochberg | Landgrave de Sausenberg | Comte de Sponheim et Eberstein | Seigneur de Rötelen | Badenwille | Lohr et Mahlberg, etc. | Par | Jean Sigismond Cousser | Sur-Intendant de la Musique De Son Altesse Serenissime | Monseigneur le Duc de Wirtemberg, etc. | à Stoutgard. (Württemberg. Wappen.) | Chez Paul Treu | Imprimeur de la Cour et de la Chancellerie. | *L'an 1700.*

Mit Vorwort C.'s an den Markgrafen. Folgen 4 Widmungsgedichte auf französisch, lateinisch, deutsch.

7 Stimmhefte:

1. Premier Dessus d'Haubois.
2. Second Dessus d'Haubois.
3. Dessus de Violon.
4. Haute-Contre.
5. Taille.
6. Basson.
7. Basse de Violon.

Fundort:

Gräflich Schönbornsche Bibliothek zu Wiesentheid (bei Kitzingen).

Signatur: C. 58.

7. La Cicala della Cetra D'Eunomio. | Operetta Musicale dedicata consacrata | Al Potentissimo | Sacratissimo | Clementissimo Cesare | il gran Leopoldo Primo | Imperator de' Romani | Ré di Boëmia & Ungheria, &c. &c. &c. | Composta e decantata | da | Giovanni Sigismondo Cusser | Maestro di Capella, e Sopraintendente della Musica di S. A. S. il Duca de Wirtemberga, &c. | (Württemb. Wappen.) | à Stugarda | Nella stamperia di Pauolo Treu, Impressore della Corte, e della Cancelleria. | *1700.*

Mit Widmung C.'s an den Kaiser (italienisch).

7 Stimmhefte:

1. Premier Dessus d'Hautbois.
2. Second Dessus d'Hautbois.
3. Dessus de Violon.
4. Haute-Contre de Violon.
5. Taille.
6. Quinte.
7. Bassus.

Fundort:
Gräflich Schönbornsche Bibliothek zu Wiesentheid (bei Kitzingen).
Signatur: C. 59.

8. *Serenata Theatrale. à 5.* | Peace. Victory. Discord. Felicity. Plenty. | Zuvörderst ein Wappen: Ausgestreckte Hand, darüber 3 Kreuze. Helmzier: eine vierblättrige Distel. Rechts und links stützen zwei Hirsche; der rechte dunkel. Darunter ein Band mit der Aufschrift: „Sub Cruce canto."

Ex libris: John Percival Earl of Egmont. 1736.

Auf dem Schmutzblatt handschriftlich:
„John Sigismond Cousser Chappel Master to the Duke of Wirtemberg compos'd in Ireland & gave it me."

Partitur Ms. (Entstehungsjahr höchstwahrscheinlich *1712*).
Fundort: Stadtbibliothek Hamburg.

II. Textbücher.

a) Zu den Serenaden.

1. The universal applause of mount Parnassus, a serenata da camera, to be represented on the birthday of Queen Anne, at the

castle of Dublin, Febr. 6, *1711*. 4°. Sign.: P. hh 16 No. 1. Fundort: Dublin, Library of Trinity College.

2. A serenata theatrale to be represented on the birth-day of Anne, queen of Great Britain &c., at the castle of Dublin, 6. February, *1712*. 4°. Fundort: Dublin, Library of Her Dean and Chapter of Cashel.

3. A serenata da camera, to be represented on the birthday of K. George I. at the castle of Dublin. May 28, 1717. Dublin 1717. 4°. Sign.: P. gg. 20. No. 14. Fundort: Dublin Trinity College.

4. A contest between Mars and Jupiter, a serenade to be represented on the birthday of K. George, at the castle of Dublin. May 28, 1721. Dublin 1721. 4°. Sign.: P. gg. 10 No. 26. Fundort: Trinity College.

5. A contest between Marsyas and Apollo, to be represented on the birthday of K. George at the Castle of Dublin. May 28, 1723. Dublin 1723. 4°. P. gg. 9. No. 8., P. hh. 22. No. 31. Fundort: Trinity College.

6. A serenade to be represented on the birthday of K. George I. at the Castle of Dublin. May 28, 1724. Dublin 1724. 4°. Sign.: P. gg. 9. No. 12. Fundort: Dublin, Library of Trinity College.

7. Desgl. — May 28, 1725. Dublin 1725. 4°. Sign.: P. gg. 9 No. 17.

Fundort: 1. Library of Trinity College. Dublin.
2. „ „ Her Dean and Chapter of Cashel. Dublin.

8. Desgl. — Mai 28, 1726. Dublin 1726. 4°. Sign.: P. gg. 9 No. 23.

Fundort: Dublin, Library of Trinity College.

9. A serenata theatrale, to be represented on the birthday of K. George II. at the Castle of Dublin. Oct. 30, 1727. Dublin [1727]. 4°. Sign.: P. gg. 9 No. 28.

Fundort: 1. Library of Trinity College. Dublin.
2. „ „ Her Dean and Chapter of Cashel. Dublin.

10. „Heaven invaded, a contest between Jupiter and the giants.“ Dublin 1727.

Fundort: Oxford. Bodleian Library.

b) Zu den Opern.

Anm.: Im folgenden ist, auf Grund eigener Studien, der Versuch gemacht, die Schicksale der von Kusser vertonten Opernbücher ein Stück weit zu verfolgen und ihre Beziehungen zu verwandten zeitgenössischen Textbüchern nachzuweisen.

I. Julia.

1. Fundort: Bibl. Weimar 31,4:369 (4^0).

Julia, In einem Schau-Spiel auf dem Braunschweigischen Theatro singend vorgestellet. Nebst angehängtem Danz-Spiel, des Peleus und der Thetis Hochzeit benamet. | Wolfenbüttel | Gedruckt bey C. J. Bißmarck im Jahr *1690.*

„Die Musik ist gesetzet von Mr. Coussern, Fürstl. Braunschw. Lüneb. Capell-Meister."

Tänze und Entréen von den fürstl. Tanzmeistern de la Marche und Bonnefond.

Personen des Schauspiels:

Augustus	Römischer Kayser.
Julia }	Dessen Enkelinnen,
Agrippina }	Zwo Römische Prinzeßinnen.
Germanicus	Ein Prinz aus Kayserlichem Geblüte, in Agrippinen verliebt.
Lucius	Ein Römischer Rahtsherr, in Julien verliebt.
Perilla	Eine Hof-Dame, in den Ovidius verliebt.
Ovidius	Ein Römischer Edelmann und berühmter Poet.
Sabinus	Haubtmann über des Kaysers Leibwache.
Corinna	Eine alte Amme der Julia, in den Ovidius verliebt.
Plautilla	Der Corinna Tochter, Liebste des Sabinus.
Thrasyllus	Des Ovidius lustiger Diener.

Chor des Kayserlichen Gefolges.
Stumme Personen.
Damen, Cavaliers, Pagen, Guarde, Soldaten.
Dänze.
Der Juden; nach der ersten Handlung.
Der Polichinellen; nach der zweiten Handlung.
In dem Danz-Spiel.
Eris, oder die Göttin der Uneinigkeit.
Sechs Satyren.
Vier Bacchantinen.
Fünf Liebesgötter.
Juno, Pallas, Venus.
Mercurius.
Sechs Götter, und sechs Göttinnen.
Der Schauplatz ist die Stadt Rom.

2. Fundort:[1]) { B. B. — Yq 9521
Hamburg, Stadtbibl. — S. A. Sca VII 1, g

„Die durch Verstellung und Grossmut Uber die Grausamkeit Siegende Liebe oder Julia", Sing-Spiel, Hamburg, Februar 1717 mit der Musik von R. Keiser hat nichts mit unserem Stoffe gemein.

3. Fundort: K. ö. Bibl. Dresden. — Lit. Germ. r. B. 2813, 26[1].
„Arien aus dem Singespiele Julia, in drey Aufzügen."
Gehören wiederum einem ganz anderen, nicht-antiken Stoffgebiete an.

II. Cleopatra.

1. Fundort: { Königl. u. Provinzial-Bibl. Hannover: Braunschweiger Operntexte Kapsel 1660—1694.
Herzogl. Bibl. Wolfenbüttel.

Cleopatra, Sing-Spiel, Auf dem grossen Braunschweigischen Schauplatze vorzustellen i. J. *1691.* — Mit Widmung Bressand's an den Prinzen Ludwig Rudolf, Herzog zu Braunschweig und dessen Gattin Christine Louise. — Wolfenbüttel, gedruckt bey C. J. Bißmarck. 3 Handlungen.

[1]) Hier und in allen folgenden Fällen bedeutet die Abkürzung B. B.: Königl. Bibliothek Berlin.

Singende Personen.

In dem Vorspiel.

Die Einigkeit.

Chor des auf der Braunschweigischen Messe sich befindenden Volkes.

„Die Musik ist gesetzet von Mons. Cousser, Fürstl. Capellmeister zu Wolfenbüttel."

Die Entréen oder Dänze seind erfunden und angeordnet von Mess. de la Marche und Bonnefond, beyden Fürstl. Danzmeistern.

In dem Schauspiel.

C. Julius Caesar,	Römischer Dictator, in die Cleopatra verliebt.
Cleopatra	Königin von Egypten, in den Caesar verliebt.
Ptolomaeus	König von Egypten, der Cleopatra Bruder, in die Cornelia verliebt.
Cornelia	des Pompejus Witwe.
Arsinoe	Prinzeßin, der Cleopatra Schwester.
Antonius	Ein vornehmer Römer und Favorit des Caesars, in die Cleopatra verliebt.
Mithridates	Ein vornehmer Herr aus Pergamo, welcher dem Caesar in Egypten zu Hülffe kömmt, in die Arsinoe verliebt.
Photinus	des Ptolomaeus vertrautester Raht.
Achillas	Egyptischer Feldherr, gleichfalls in die Arsinoe verliebt.
Septimius	Ein gewesener Römischer Haubtmann, welcher sich in des Ptolomaeus Dienste begeben.
Charmium,	der Cleopatra Vertraute.
Eros	des Antonius freygelassener.
Philippus	der Cornelia freygelassener.

Chöre.

Eine Menge Römische Herren und Soldaten bey dem Caesar.
Eine Menge Egyptier, bey dem Ptolomaeus.
Frauenzimmer, bey der Cleopatra.
Pagen, bey der Arsinoe.
Sclaven, bey der Cornelia.

Veränderungen des Schauplatzes.

In dem Vorspiel.

Ein Wald, zu dessen Ende man die Stadt Braunschweig in die ferne ligen siehet. Ein offenbarer Marckt, mit allen auf einer großen Messe sich befindlichen gereitschafften und zurüstungen

In des Schauspiels

Erster Handlung.

Ein Seehafen, mit Schiffen.

Ein Königliches Zimmer der Cleopatra.

In der zweyten Handlung.

Ein angenehmer und lustreicher Garten.

Ein Königlicher Palast, mit Seulen.

In der dritten Handlung.

Ein wüster und verfallener Ort vor der Stadt.

Ein Vorhof, zu beyden seiten an güldene Königliche Gemächer stoßend.

Das egyptische Feldlager, mit allerhand Kriegsbereitschafften versehen.

Der Schauplatz ist in und vor der Stadt Alexandria in Egypten.

Dänze.

Zu ende jeder Veränderung wird einmal gedanzet; als folget.

Drey Schutzgöttinnen (Divae geniales) der dreyen Durchleuchtigsten Braunschweig-Lüneburgischen Fürsten-Häuser.

2 Harlequins, 2 Scaramuzen, und 2 Polichinellen.

6 Schiffknechte, mit Rudern.

6 Hof-Damen der Königin: hernach 6 Pagen.

6 Gärtnerinnen.

2 Alte Männer, 2 alte Weiber, und 2 kleine Kinder.

6 Gespenster.

4 Fahnenschwinger, mit Fahnen.

8 Combattants, oder kämpfende Soldaten.

Machinen und Erscheinungen.

Ein Rägenbogen, auf welchem die Einigkeit vom Himmel fähret.

3 Grosse Machinen, auf welchen die Fürstl. Schlösser Zelle, Hannover und Wolfenbüttel, nebst diesen dreyen Fürstenthümer Geniis, herabkommen.

Eine Schiff-flotte, welche über die See wegfähret.

Eine offenbare Feldschlacht, so sich über das ganze Theatrum ausbreitet.

Ein prächtiger Triumf-wagen, von 2 lebendigen Pferden gezogen.

2. Fundort: { Archiv Wolfenbüttel. S. 2404
Stadtbibl. Braunschweig.

Cleopatra, Opera, auf dem Grossen Braunschweigischen Theatro vorgestellet i. d. Sommermessen *1726.* — Braunschweig, gedruckt durch F. W. Meyer. 3 Handlungen.

Ist das vorige Buch mit neuen Arien und teilweise geändertem Recitativ. Kein Prolog.

Anm.: Chrysander (Jahrb. I, Leipzig 1863, S. 204) erwähnt einen unveränderten Abdruck dieses Textbuches von 1726.

III. La Grotta di Salzdahl.

Fundort: Herzogl. Bibl. Wolfenbüttel.

Diuertimento Musicale. In Wolfenbüttel, Per Gasparo Giovanni Bismarck. *1691.* — Einaktig.

„Per il felice ritorno Dell' Altezza Serenissima Del Sig:re Duca Antonio Ulerico". — Mit Widmung Parisetti's.

„Musica di Monsieur Jean Sigismond Cousser mastro di Capella di S. A. S."

Interlocutori:

La Musica	Il Dissegno.
L'Allegrezza	Il Gusto.
Il Piacére	Il Tempo.

IV. Ariadne.

1. Fundort: Herzogl. Bibl. Wolfenbüttel.

Ariadne, Auf dem Braunschweigischen Schauplatz singend vorgestellet im Jahre *1692.* — Wolfenbüttel gedruckt bey C. J. Bißmarck. 5 Handlungen.

Widmung von Bressand an Anton Ulrich.

„Die Auslegung dieser Fabel ist bey denen Mythologisten zu „finden, wie auch die vielerley meinung der Autoren, die umstände „selbiger betreffend. Wir sind der gemeinesten und bekandtesten „nachgegangen, ... Wie weit nun denen fußstapfen der alten in „Eintheilung dieser Erfindung nachgefolget worden, kan der günstige „Leser ersehen, wenn er dasjenige, was nebst . . . Plutarcho, Dio- „dorus, Virgilius und Ovidius davon berühren, mit einander zu ver- „gleichen sich bemühen wil. Weil auch ohnlängst auf einem anderen „Schauplatz ein Singe-Spiel gleiches Namens vorgestellet worden, „als versichert man, daß man von selbigem ehe nichts gewust, als „da dieses schon verfertiget war . . .“

„Die Music ist gesetzet von Mons. Cousser Fürstl. Capell-Meister zu Wolfenbüttel.“

Die Entréen seind erfunden von Mess. de la Marche und Bonnefond, beeden Fürstl. Danz-Meistern.

Personen.

Ariadne Phaedra	2 Schwestern, Prinzessinnen von Creta.
Minos	deren Vater, König von Creta.
Pasiphaë	dessen Gemahlin.
Theseus	Prinz von Athen.
Merope	eine vornehme Atheniensische Dame.
Menestas	Ein vornehmer Athenienser. Welche beyde mit unter die Zahl, deren durch das Los zu dem Labirinth erkiesten, sich befinden, und einander lieben.
Bacchus	anfangs unter dem Namen und gestalt seines eigenen Oberpriesters Onarus.
Silenus	unter dem Namen und gestalt des Cleantes, vertrauten des Onarus.
Rahdamantus	des Minos Bruder, in die Merope sich verliebend.
Corcina	Eine Dame an dem Königlichen Hof.
Straton	Hauptmann der Königlichen Wache.

Das gefolge des Königs.
Die Königliche Leibwache.
Das Frauenzimmer der Königin.
Die Pagen der Princessinnen.

5 Atheniensische Jünglinge, und 6 Jungfrauen, welche mit in den Laberinth zu gehen bestimmet sind.

Träume.
Schiffknechte
Satyren.

Dänze.

Der Ringere.
Der Cavaliers und Damen.
Der Träume.
Der aus dem Labirinth befreyten Athenienser und Atheniserinnen.
Der Botsleute, mit ihren Weib und Kindern.
Der Satyren und Nymfen.

Veränderungen des Schauplatzes.

Ein zu denen Gedächtnüs-spielen des Androgeus gewidmeter Wald.
Ein Eingang zu denen Gemächern der Prinzeßinen.
Ein Königlicher Vorhof.
Ein prächtiger und lustreicher Garten.
Ein mit güldenen Statuen gezierter Königlicher Palast.
Ein Zimmer.
Der Labirinth oder Cretensische Irrgarten.
Ein Garten der Ariadne bey Nachtzeit.
Eine einsame gegend der Insel Naxos.
Die See.
Der Himmel mit des Bacchus Palast.

2. Fundort: { Bibl. Weimar Richey's Sammlung II (41)
Stadtb. Hamburg Sammlg. B SCa VII, 1, 18.

„Die Schöne und Getreue Ariadne", In einem Singe-Spiel vorgestellet. Gedr. *1691* 3 Handlungen.

Der Stoff: die Erlegung des Minotaurus und Preisgebung der Ariadne durch Theseus, ist zwar derselbe, aber die Behandlung weicht von der des vorigen Buches völlig ab. Es ist die von Bressand in seinen unter No. 1 teilweise citierten Vorwort gemeinte Oper, von der Mattheson im „Musicalischen Patrioten" berichtet:

„*Ao. 1691*
„40. Ariadne. Musik von Hrn. Capellm. Conradi.
„Poesie von Hrn. Lt. Postel. Dieses Stück hat sich
„sehr wohl bezahlt gemacht und vielen Beifall
„gefunden."

Merope, Menestas, Silenus, Rahdamantus, Corcina, Straton fehlen.

Folgende Personen sind im vorigen Buch nicht vorhanden oder anders benannt:

Bacchus, unter dem Namen Evanthes.
Pirithous, des Theseus Vertrauter.
Pamphilius sein Diener.
Venus.
Drey Gratien.
Die Suite des Bacchus.
Chor der Himmlischen.

3. Fundort:
Kgl. u. Prov.-Bibl. Hannover: S.L. Operntexte, varia de 1690—1700
Stadtbibl. Hamburg: Sammlg. A, SCa VII, 1[a] und
Sammlg. B, SCa VII, 1, 19.

Titel und Personen gleich dem vorhergehenden Buch. *1692* gedruckt. No. 2 unverändert.

4. Fundort: Kgl. ö. Bibl. Dresden. Lit. Ital. A 420[b u].
„L'Arianna" (Bernardoni-Badia) Vienna *1702.*
„Poemetto Dramatico."

Handelt nur von der Tröstung der verlassenen Ariadne durch Bacchus.

5. Fundort: Kgl. ö. Bibl. Dresden. Lit. Germ. rec. B 197[m] 37.
Ariadne. Leipzig, Neujahrsmesse *1712.* —

Ähnlich dem unter 2. angeführten Buche. „Pamphilius" heißt hier „Lesbus". Rezitative nur teilweise geändert oder gekürzt. Arien meist neu. Eingefügte italienische Arien: I, 5; 8; 11. II, 9 (hier zwei italienische A.); 12. III, 3; 5.

Ballette.

1. Von Cavalliers.
2. Von Satyren und Bachanten

6. Fundort: Stadtbibl. Braunschweig. O. u. S. 184.

Ariadne, Singe-Spiel, Braunschweig 1715, bei Chr. Fr. Fickels.

Widmung an Herzogin Elisabeth Sophia Maria.

Dem unter 1. angeführten Buch nahe verwandt. Vielfach dasselbe Rezitativ. Manche Arien gleich. Hier wie dort die Personen: Bacchus-Onarus, Silenus-Cleantes, Straton, Merope, Menestas.

7. Fundort: B. B. Yp 5225 (24) und T 3020, 3 (5).

„Die Betrogene und nachmals Vergötterte Ariadne" gedruckt bei C. Jakhel.

Singe-Spiel, Hamburg *1722.*

Mit Prolog (Venus, Cupido). — Personen wie bei No. 2. Rezitativ zum kleinen Teil gekürzt; meist neue, darunter viele italienische, Arien.

„Die Music ist von dem Königl. Dänischen Capell-Meister, Herrn Reinhard Keiser."

Vgl. Mattheson „Critica musica" 1722, I, S. 231 f.

8. Fundort: Stadtbibl. Braunschweig. 34 O. u. S.

„Arianna in Creta" Drama per Musica (mit deutscher Übersetzung). Braunschweig. Wintermesse 1738. Bei Chr. Bartsch. Wolfenbüttel.

Derselbe Stoff, aber ohne Preisgebung der Ariadne.

Das Buch weicht von den bisher angeführten vollkommen ab.

Folgende Bücher dagegen behandeln fremde Stoffe:

1. Fundort: Kgl. u. Provinzial-Bibl. Hannover. Italienische Operntexte.

„L'Incostanza Trionfante overo Il Theseo." Venetia *1658.* Nel Teatro Di San Cassano. —

Handelt vom Kampf des Theseus gegen die Amazonen.

2. Fundort: K. u. ö. Bibl. Dresden. Lit. Germ. rec. B. 82.

Arianna (Huldreich-Friedland) Oelssen *1672.*

Schauspiel mit Gesang.

Handelt von Arianna, Infantin von Numidien.

3. Fundort: K. u. P.-Bibl. Hannover. Thesée, Wolfenbüttel *1687.* Wolfenbüttel bei C. J. Bismarck.

(Musik von Lully.)

V. Jason.

1. Fundort:

Stadtbibl. Braunschweig (4).

Kgl. Universitätsbibl. Göttingen. Poet. Dram. III 1160.

Jason, Singe-Spiel, auf dem Braunschweigischen Schauplatz vorgestellet *1692.* — Mit Widmung Bressands an Fürstin Christine Charlotte. — 5 Handlungen.

„Die Music ist gesetzet von Monsr. Cousser, Fürstl. Capellmeister zu Wolffenbüttel."

Die Entréen seind von Mess. de la Marche und de Bonnefond beeden Fürstl. Danzmeistern.

„Günstiger Leser!"

„In diesem Schauspiel wird dir nicht, wie du etwan anfangs „aus dem Titel schließen möchtest, die Liebe, vermählung und „flucht des Jasons mit der Medea, sondern deren mit blut und „flammen besudelte Ehescheidung, nicht die Eroberung des „güldenen Fließes, sondern dessen von dem Aratus angedeutete „Versetzung zum Zeichen des Widders in dem Thierkreise vor- „gestellet . . ."

Personen des Singe-Spiels.

Jason	gewesener Führer der Argonauten.
Medea	dessen Gemahlin, Princeßin von Colchos.
Creon	König von Corinth.
Creusa	dessen Tochter, Braut des Jasons.
Acastus	Sohn des entleibten Pelias, Königs von Thessalien.
Aegeus	König von Athen, in die Creusa verliebt.
Dorine	Vertraute der Creusa.
Asteria	Vertraute der Medea.
Euphorbus	Bedienter am Hofe des Creons.
Idas	Bedienter des Jasons.
Pallas	— — —

Die Königliche Hofstadt des Creons.
Gefolge der Creusa, der Medea, des Jasons und Acastus.
Soldaten des Aegeus.
Geister der Medea.
Heroische Genii der Pallas.

In den Dänzen.

Das Corinthische Volk.
Die Chimerischen geister.
Damen und Cavaliers.
Eine Masquerade von Zigeunern.
und Zigeunerinnen, wie auch von
Harlequins und Polichinellen.
Helden und Heldinnen.

Veränderungen des Schauplatzes.

Ein Seehafen des Corinthischen Meerbusens.
Ein Garten des Königlichen Schloßes.
Tempel des Neptunus mit prächtigen Seulen ausgezieret.
Vorhof des Tempels.
Ein anderer Königlicher Garten.
Zaubergemach der Medea.
Die Stadt Corinth von außen, nebst einer vor derselbigen ligenden Gegend.
Ein gefängnüß mit seinem Vorhofe.
Ein Königlicher Saal.
Ein brennender Saal.
Der Pallas prächtiger himmlischer Palast, mit dem Zodiaco oder thierkreise.

Machinen, Flüge und Erscheinungen.

Das Schiff Argo, welches gen Himmel fährt, und sich in ein gestirn verwandelt.
Ein mit Siegeszeichen ausgezierter Himmel der Pallas.
Unterschiedliche himmlische und höllische geister, welche durch die Luft fliegen, und mit einander streiten.
Neun gezauberte Gallerien mit tafeln besetzet.
Medea auf ihrem Drachen.
Wagen der Pallas, mit Eulen bespannt.

2. Fundort: { Stadtbibl. Hamburg, Sammlg. A, SCa VII, 1[c].
B. B. — Yp 5222.

„Die unglückliche Liebe des Tapffern Jasons", Singe-Spiel auff dem Hamburgischen Schauplatz vorgestellet. Gedruckt *1695*. — 3 Handlungen.

Die Personen sind im wesentlichen die gleichen, nur fehlen hier

„Dorine, Vertraute der Creusa und
Euphorbus, Bedienter am Hofe des Creons".

Die 5 Akte des vorigen Buches sind in 3 zusammengezogen. Akt I mit der Weissagung des Schiffes Argo fällt ganz weg; ebenso der Schluß, eine Verherrlichung des Hauses Oesterreich. Das Rezitativ ist vielfach gekürzt und verändert; die Szenen umgestellt; einige Arien neu hinzugefügt.

3. Fundort: { Landesbibliothek Stuttgart.
Archiv Stuttgart.

„Die unglückliche Liebe des Tapfern Jasons", Sing-Spiel, auff dem Hoch-Fürstl. Würtembergischen Schauplatz vorgestellet. Gedruckt *1698*. — 3 Handlungen.

„Die Musique zu dieser Opera ist gesetzt, durch Mons. Coussern, Hoch-Fürstl. Braunschw.-Lüneburgischen Ober-Capellmeister".

Prolog:

Venus.
Aurora.
Phoebus-Apollo.
Chor der Liebesgötter.
Entrée von Statuen in der Gestalt der Liebes-Götter und einigen Zephyren.

In der I. Handlung. Lüste und Spiele der Jugend.

In der II. Handlung. Angenehme und schwehre Träume.

In der III. Handlung. Entrèe der Chimeren.
2 Scaramouches und 1 Harlequin.
Zigeuner und Zigeunerinnen.
Polichinellen.
Grichische Helden und Amazoninnen.

Bis auf die veränderte Arie der Medea III, 16 entspricht das Buch völlig dem unter No. 2. angeführten.

4. Fundort: { Archiv Stuttgart.
Landesbibl. Stuttgart.

„Die unglückliche Liebe des Tapffern Jasons" 7. Nov. *1700* (Geburtstag der Fürstin Magdalena Wilhelmine). In einem Sing-Spiel vorgestellet. — Stuttgart, gedruckt und zu finden bey Paul Treu.

„Die Musique zu dieser Opera ist gesetzt, durch Mons. Coussern, Hoch-Fürstl. Würtembergischen Ober-Capellmeister".

Abgesehen vom Prolog (hier: Apollo und Chor der Musen; ganz kurz) ist dieses Buch mit dem vorigen identisch.

5. Fundort: { Archiv Stuttgart.
Landesbibl. Stuttgart.

„Die unglückliche Liebe des Tapffern Jasons" Sing-Spiel, Stutgartischer Schauplatz, Anno *1702.*

„Die Musique zu dieser Opera ist gesetzt, durch Mons. Coussern etc."

Das Buch ist mit dem vorigen identisch.

6. Fundort: Stadtbibl. Braunschweig (27).

„Die an des Jasons Untreu sich rächende Medea."

In einem Singe-Spiel auf dem grossen Braunschweigischen Theatro vorgestellet im Jahre *1715.* Braunschweig. In Verlegung Chr. F. Fickels. — 3 Handlungen.

Handschriftlicher Zusatz: „Item *1724.*" Folgt ein unleserliches NB. mit Rötel. Am untern Rande mit Rötel geschriebene Bemerkung: „Poet Bressand." Auch hier fehlen, wie bei No. 2, im Personenverzeichnis Dorine und Euphorbus. „In den Dänzen" fehlen die Balletts des Corinthischen Volkes, der Harlequins und Polichinellen, der Helden und Heldinnen. Dagegen ist ein Tanz der „Gärtner und Gärtnerinnen" hinzugekommen. Verwandlungen und Machinen wie 1692. Überhaupt sind die meisten Arien die des alten Buches (No. 1). Das Rezitativ mitunter gekürzt und geändert, aber, wo es anging, beibehalten. So findet sich auch hier wieder die Weissagung des Schiffes Argo.

7. Fundort: Herzogl. Bibl. Wolfenbüttel.

„Die an Jasons Untreu sich rächende Medea". In einer Opera vorgestellet auf dem grossen Braunschweigischen Theatro, Sommermesse *1724.* Wolfenbüttel druckt's Christian Bartsch. —

Ist dem vorigen Buch nahe verwandt. Kürzungen und vielfach neue Arien.

Folgende Bücher dagegen haben mit dem von Kusser 1692 componierten Libretto weder textlich noch stofflich etwas gemein:

1. Fundort: { *B. B.* Yp 5222.
   { Stadtbibl. Hamburg, Sammlg. A SCa VII, 1[g].

„Jason oder die Eroberung des güldenen Flüsses", Hamburg *1720.* (Vollständige Partitur, Ms., befindet sich auf der Kgl. Bibl. Berlin.)

2. Fundort: { Archiv Wolfenbüttel.
   { *B. B.* — Yp 5232.

„Jason oder die Eroberung des goldenen Fliesses", Braunschweig, s. auch im wesentlichen das vorige Buch.

3. Fundort: Landesbibl. Kassel, 4° Comöd. et tragöd. 58.

„Jason, oder die Eroberung des guldenen Flüsses", Sing-Spiel, Braunschweig *1707.* — ital. et germ.

4. Fundort: K. u. ö. Bibl. Dresden. Lit. Ital. A 789, 623 Misc. 3. „Il Giasone" Venetia s. a. (Cicognini).

5. Fundort: Kgl. u. Prov. Bibl. Hannover. Italien. Operntexte. „Giasone" Venezia *1649* (Cicognini).

6. „Jason ou la Toison d'Or", Amsterdam *1697.*

7. „Jason den 24. Junii 1695 in einer Opera auf den Schau-Platz in der Neuen Augustus-Burg aufgeführet." (Eroberung des güldenen Vließes.) Fundort: B. B. Yp ?

Von den **„Medeen"** behandelt nur:
(Fundort: Stadtbibl. Leipzig 45.)

Medée, Amsterdam *1695* den Jasonstoff in ähnlicher Weise, wie Bressand.

Folgende Medeen gehören dagegen einem andern Stoffgebiete an:

1. Fundort: Stadtbibl. Leipzig (11).
   Medea in Atene (Aureli) Venetia *1676.*

2. Fundort: K. u. ö. Bibl. Dresden. Lit. Ital. A 1360[r].
   Medea in Atene (Aureli) Venetia *1678.*

3. Fundort: K. u. ö. Bibl. Dresden. Lit. Ital. A 1360[om].
   Medea in Atene (Aureli) Milano *1681.*

4. Fundort: Stadtbibl. Braunschweig (25).
   Medea in Atene (Aureli mit deutscher Übersetzung) Wolfenbüttel *1688.*

5. Fundort: Landesbibl. Stuttgart.
Medea Stuttgart 3. Okt. *1700* (ist nach Medea No. 4 gearbeitet).

6. Fundort: { K. u. ö. Bibl. Dresden. Lit. Germ. rec. B 197^{m} 22^{b}.
Stadtbibl. Hamburg SCa VII 1^{t}.
Kgl. u. Prov. Bibl. Hannover. Kat. Lingua Germ. 1764$_{z}$ 53.

Medea, Leipzig, Michaelis-Messe *1701.*

7. Fundort: Bibl. Weimar.
Medea, Hochteutsches Singespiel, Augspurg *1697* aufgeführet. Gedr. bey J. Chr. Wagner.

8. Fundort: Stadtbibl. Hamburg SCa VII Leipziger Opernbücher Vol II 4^{0}.
Medea *1695.*

VI. Narcissus.

1. Fundort: Herzogl. Bibl. Wolfenbüttel.

Narcissus. Braunschweig, singend vorgestellet. 4. October *1692* (Geburtstag Anton Ulrichs) — Wolfenbüttel gedruckt bei C. J. Bißmarck. — Mit Widmung Fiedlers an den Herzog. — 3 Handlungen.

„Die Musique ist gesetzt durch Mons. Coussern, Hochfürstl. Braunschw. Lüneb. Ober-Capellmeister." Die Däntze sind erfunden von Mons. Nanquer. Mons. La Marche. Mons. Bonnefond, allerseits Hochfürstl. Braunschw. Lüneb. Dantzmeistern.

Die Gestalt der Echo, später bei Bressand sehr breit ausgeführt, erscheint hier nur skizziert.

Personen des Vorspiels.

Apollo.
Clio.
Melpomene, nebst denen übrigen Musen.
Pan, begleitet von sechs Sylvanen.
Cybele, begleitet von sechs Dryaden.
Mars, begleitet von sechs Helden.
Pallas, begleitet von sechs Heldinnen oder Amazonen.

Personen des Singe-Spiels Narcissus.

Narcissus, ein Jäger.
Philemon, ein Gefehrte des Narcissus.
Sylvia, eine in den Narcissus verliebte Nymphe.
Daphnis, in Sylvien verliebt.
Doris } ebenfalls in den Narcissus verliebt.
Eccho }
Corisca, eine der Sylvien vertraute Nymphe.
Tiresias, ein blinder Wahrsager.
Chor der Nymphen.
Priester.
Jäger.
Hirten.

Veränderungen des Schauplatzes

sind in dem Vorspiele: der Berg Parnassus in der Gegendt Saltz-Thalen.

In dem Singe-Spiele:

Der Vorhoff eines Jägerhauses.
Ein Garten.
Ein Tempel.
Ein Wald.
Ein Gebürge.
Eine Landschafft.
Ein offener Wald-Platz, in der Mitte ein Brunn.

2. Fundort: { B. B. T 3020, 6.
Kgl. u. Provinzial-Bibl. Hannover. Braunschweiger Opern, Kapsel 1690—97 (4).
Herzogl. Bibl. Wolfenbüttel.

„Echo und Narcissus", In einem Sing-Spiel auf dem Braunschweigischen Schauplatze vorgestellet im Jahre *1693* — 3 Handlungen.

Mit Widmung Bressand's an Aurora von Königsmarck.

Das Vorwort besagt, der Dichter habe zwei Fabeln des Ovid in eine zusammengezogen.

Musik wahrscheinlich von Bronner. (Vergl. Chrysander, Geschichte der Braunschw.-Wolfenb. Capelle und Oper, Leipzig 1863, S. 210 ff.)

Derselbe Stoff, aber ganz anders behandelt.

3. Fundort: { Stadtbibl. Hamburg, Sammlg. A. SCa VII. 1^{b}.
B. B. — Yp 5222.
Bibl. Weimar, Richey's Sammlg. II. Band. $\frac{c}{6}$.

„Echo und Narcissus", Singe-Spiel *1694.*

Eingeschobene Arien:

II, 4 Aurindo „Wie kanst du doch"
II, 9 Echo „Schicket sein Auge"
II, 12 Melidoro „Erquicke doch"
III, 12 Aurindo „Wo finden die Ruhe" — Sonst wie No. 2.

4. Fundort: Herzogl. Bibl. Wolfenbüttel.

„Il Narciso" (Musik von Pistocchi).

Personen:

Narciso	Uranio
Eco	Lesbino
Cidippe	Tirreno

Von den vorigen Büchern gänzlich abweichend. Narciso ertränkt sich im Quell und wird eine Blume, aber dann mit der Eco im Himmel vereinigt.

5. Fundort: K. u. ö. Bibl. Dresden. Lit. Ital. A. 1407 q.

„Il Narciso (Lemene — Badia) Vienna 1699.

Enthält zwar eine Szene Narciss-Echo (II, 12), hat aber mit den bisher erwähnten Büchern sonst nichts zu tun.

6. Fundort: Gymnasialbibl. Merseburg Ga. 302.

„Narcissus" auf dem Leipziger Theatro aufgeführet in der Neu-Jahrsmesse *1709* in einer Opera. — Gedr. bey C. Fr. Rumpff.

Trotz der abweichenden Personen: Psyche, Seladon, Tirreus, Mopsus — hat dieses Buch in den letzten Szenen unverkennbare Ähnlichkeit mit No. 4.

VII. Porus.

1. Fundort: { B. B. T 3020, 6.
Universitätsbibl. Göttingen. Poet. Dram. III 1160.

„Porus", Singe-Spiel, auf dem Braunschweigischen Schau-Platze vorgestellet im Jahre *1693.*

Mit Widmung Bressand's an den Herzog und die Herzogin zu Schleßwig und Holstein. — Braunschweig. In Verlegung Caspar Gruber's. 5 Handlungen.

„Die Music zu dieser Opera ist componiret von Mons. Cousser, Fürstl. Ober-Capellmeister zu Wolffenbüttel."

Personen des Schau-Spieles.

Alexander, der grosse, König von Macedonien.
Perdiccas, Ein Macedonischer Fürst und General, in die Barsene verliebt.
Porus, König über ein grosses Theil von Indien.
Zarina, des Porus andere Gemahlin.
Romilda } des Porus rechte und der Zarina Stief-Töchtere.
Barsene }
Orsanes, ein Indianischer Prinz, in die Romilda verliebt.
Arsites, ein vertrauter Cämmerling der Zarina.
Nicias, Ein Haubt Mann des Alexanders, vertrauter des Perdiccas.
Chor der Macedonier und Indianer.

Veränderungen des Schauplatzes.

Ein Königlicher Palast mit Treppen, welche auf Galerien und Zimmer führen.
Ein Garten.
Ein Spaziergang vor der Stadt.
Eine Gallerie mit Statuen.
Das Macedonische Feldlager.

Dänze.

Damen und Cavaliers.
Macedonische Fechter.
Indianer.

Die Entréen seind gemacht von Mons. de la Marche, Fürstl. Danzmeister zu Wolfenbüttel.

Der Schauplatz ist erstlich in einer von dem Alexander eroberten Stadt, an dem Flusse Hydaspes belegen, hernach vor der Stadt, das Macedonische Feld Lager.

2. Fundort: { B. B. Yp 5222.
{ Bibl. Weimar, Richey's Sammlg. II (56).

„Der durch Gross-Muth und Tapfferkeit besiegete Porus" s. a.; s. l. — Singe-Spiel.

Dem Personenregister ist hinzugefügt „Planes, des Perdiccas Diener“ (komische Figur).

Aus dem Vorwort:

. . . „Erstlich war in dem Stück keine lustige Persohn, die „aber nach dem Genio unserer hiesigen Zuschauer ein nothwen- „diges Stück ist, hat man also diese Parthey müssen hin zu thun, „und weil vors Andere das Stück ohn dem sehr lang, welches man „allhier nicht gern hat, hat man ein und andere Sachen, die dem „Wesen des Stückes nichtes nahmen, theils ausgelassen, theils zu- „sammengezogen, welches auch drittens die Ursach ist, daß man „an vielen Orten . . . die langen Verse in kurtze verändert hat. „Vierdtens wird der Leser einige Zusätze in der Parthey der „Zarinen antreffen, . . .“

Es ist wahrscheinlich die Oper, von der Mattheson berichtet: „Ao. *1694*

„55. Porus. Componirt vom Hrn. Cousser.

„Die Worte von den Hrn. Postel und Bressand.

Vergl. auch Chrysander („Gesch. d. Braunschw.-Wolfenb. Capelle und Oper“, Jahrbücher I, Leipzig 1863, S. 227 ff.).

3. Fundort: B. B. Yp 5291.

„Der durch Gross-Muth und Tapfferkeit besiegete Porus.“

Sing-Spiel. Stutgartischer Schau-Platz. *1700.*

„Die Music zu dieser Opera ist componiret von Mons. Cousser, Hoch-Fürstl. Würtembergischen Ober-Capellmeister.“

Personenregister wie bei No. 2. Auch dasselbe Buch bis auf eine hinzugefügte (Barsene I, 3) und eine veränderte Arie (IV, 6 Alexander).

4. Fundort: Landesbibl. Stuttgart.

„Porus.“ Stuttgart *1698.* — Mit Prolog: Bellona und Mars.

„Die Music zu diser Opera ist componiret von Mons. Cousser, Fürstl. Ober-Capellmeister zu Wolfenbüttel.“

Mit No. 3 identisch.

5. Fundort: B. B. T 3020, 4.

„Triumph der Grossmut und Treue oder Cleofida, Königin von Indien.“ Hamburg *1732.*

Behandelt, freilich in ganz anderer Weise, den Porusstoff. Ebenso:

6. Fundort: K. u. ö. Bibl. Dresden. Lit. Ital. A 1432[k].

„Alessandro Nell' Indie" (Metastasio — Pescetti) Venezia.
Nel Carnevale Dell' Anno *1732.*

Ebenso:

7. Fundort: Archiv Wolfenbüttel S. 2544.

„Der grosse Alexander." Blankenburg *1723* (Schauspiel).

Dagegen haben die folgenden Bücher **nichts** mit „Porus" zu tun:

1. Fundort: K. u. ö. Bibl. Dresden. Lit. Ital. A 1360[oo].

Alessandro Magno in Sidone (Aureli) Milano. Handschriftl.: „1680".
Handelt von der Eroberung der Städte Sidon und Tyrus.

2. Fundort: { Bibl. Weimar, Richey's Sammlg. II (30).
Stadtbibl. Hamburg SCa VII, 1[a].

„Der Grosse Alexander In Sidon." Singspiel. (Postel-Förtsch, 1688?) ist nach dem vorigen gearbeitet. Personenregister gleich.

3. Fundort: { Bibl. Weimar 0,8:9.
Gymnasialbibl. Merseburg Ga. 302.

Alexander Magnus, Opera, Leipzig *1698.*
Derselbe Stoff.

4. Fundort: Herzogl. Landeshauptarchiv Wolfenbüttel S. 2404.

Alexander in Sidon, Opera, Braunschweig *1740,*
Von No. 1 und 2 völlig abweichend.

5. Fundort: { B. B. Yp 5222.
Bibl. Weimar (c 7).

„Der hochmütige Alexander", Hamburg *1695* (Steffani).
Handelt vom König Taxiles u. der Belagerung der Stadt Sidrach.

6. Fundort: { B. B. T 3020, 6.
B. B. Yp 5222.

„Der hochmütige Alexander", Singe-Spiel, Braunschweig *1699.*
No. 5 mit geringen Änderungen. Personen gleich.

7. Fundort: B. B. Yp 5291.

„Der hochmütige Alexander", Singspiel, Stuttgart bey Paul Treuen.
1700 18. September (Geburtstag Eberhard Ludwig's).

Mit Prolog: Ehre, Pallas, Mars, Poësie, Musique, Mahlerey, Gratien und Liebes-Götter. Wie No. 6.

8. Fundort: K. u. ö. Bibl. Dresden. Lit. Germ. rec. B. 194.

„Der Sieg-reiche Alexander", Sing-Spiel, Hamburg s. a.
Handelt von der Liebe Alexander's zu Sisygambis, des Perserkönigs Darius Tochter.

VIII. Andromeda.

(Vgl. Chrysander (a. a. O. S. 235), der Kusser als musikalischen Autor nicht anführt.)

1. Fundort: K. u. Prov.-Bibl. Hannover, Braunschweiger Opern, Kapsel 1690—97.

„Andromeda", In einem Singe-Spiel auff dem Braunschweigischen Schauplatz vorgestellet, im Jahr *1692*. — Wolfenbüttel, Gedruckt bey Caspar Johann Biſsmarck. — 3 Actus.

„Die Composition der Music ist von Mons. Cousser, Fürstl. Capellmeister zu Wolfenbüttel."

Personen der Andromeda.

Die Götter in den Wolcken und in der See.

Jupiter	Aeolus	Nereiden, oder Wasser-Nymfen.
Juno	Cymodoce	
Neptunus	Ephyre	
Venus	Cydippe	

Vier Winde.

Die Menschen.

Cepheus, König in Aethiopien, Vater der Andromeda.
Cassiopè, Königin in Aethiopien.
Andromeda, Tochter des Cepheus, und der Cassiope.
Phineus, Aethiopischer Printz.
Perseus, Ein Sohn des Jupiters und der Danae.
Timantes, Des Königs Capitain von der Wacht.
Cephalis, Priester in dem Tempel des Hammons.
Der Chor des Volckes.
Der Chor der Priester.
Die Bedienten des Königes, und der Königin.

Dänze.
Tritonen oder See-Götter.
Winde.
Ethiopier und Ethiopierinnen.

Die Entréen seynd von Mess. de la Marche und de Bonnefond, beeden Fürstl. Dantz-Meistern.

2. Fundort { Bibl. Weimar 0,8 : 18
Kgl. u. Provinzialbibl. Hannover
Stadtbibl. Hamburg Sammlg. A, SCa VII 1h.

„Die errettete Unschuld oder Andromeda und Perseus".
In einem Sing-Spiel vorgestellet. Gedruckt Anno *1692.*
5 Handlungen.

Nach Corneille bearbeitet laut Vorwort. Derselbe Stoff, völlig anders behandelt.

3. Fundort { Archiv Wolfenbüttel S. 2496
Bibl. Weimar Band I (c5)
Stadtbibl. Hamburg, Sammlg. A, SCa VII,1 („1679")
„ „ „ B, SCa VII,1 (s. a.; s. l.)

„Die errettete Unschuld oder Andromeda und Perseus" —
5 Handlungen.

Bis auf unwesentliche Änderungen der Diktion wie No. 2.

Prolog: Fortuna.
Fortitudo.
Innocentia.
Jnvidia.

4. Fundort: Gymnasialbibl. Merseburg Ga. 302.
(Wiederum völlig abweichend.)

„Perseus und Andromeda" auf dem Leipziger Theatro in der Neujahrsmesse *1704* vorgestellet.

5. Fundort: B. B. Yp 5201, 10.

„Die befreite Andromeda", Ballet. Weißenfels *1688* 2. XI.

Endet mit glücklicher Verehelichung des Perseus mit der Andromeda.

IX. Erindo.

1. Fundort { B. B. Yp 5222. Einzelne Arien überklebt.
Stadtbibl. Hamburg, Sammlg. A, SCa VII 1C. Einzelne Arien überklebt.
Bibl. Weimar, Richey's Sammlg. II. Desgl.
Stadtbibl. Hamburg, Sammlg. B, SCa VIII, 1. Überklebung abgerissen.
K. u. ö. Bibl. Dresden, Lit. Germ. rec. B 194 No. V. Ohne Überklebung.

„Erindo oder die Unsträfliche Liebe." In einem Schäfferspiel auff dem Hamburgischen Schau-Platz vorgestellet. Gedruckt im Jahre *1694*. 3 Handlungen.

Persohnen des Sing-Spiels.

Erindo, der Eurillen Vater.
Eurilla, dessen Tochter, verliebt in Daliso.
Daliso, ein Schäffer, in Eurillen verliebt.
Tisbo, des Erindo Knecht.
Cloris, eine Schäfferinn aus Arcadien in Tirsis verliebt.
Tirsis, ein Schäffer, in Cloris verliebt.
Chor der Schäffer und Schäfferinnen.

Amarillis	Palaemon
Sylvia	Lirindo
Lisetta	Mirtillo
Celimene	Liso
Phyllis	Amyntas
Daphne	Silvander

Däntze.

Der Schäffer und Schäfferinnen.
Der berauschten Schäffer.
Der Pales Nymphen.

Veränderungen des Schauplatzes.

Ein Wald in Laconien, worinnen ein Spring-Brunn mit lebendigem Wasser.
Die Gegend Arcadiens nebst dem Fluß Ladon.
Eine Dorffschafft.
Der Pales Tempel im Wald.

Folgt die in der Biographie zitierte Vorrede Kussers.

Arien ohne Überklebung:

1. I, 1 Erindo: „Meine Wohnung umzusetzen."
2. I, 1 Eurilla: „Lass uns befleissen."
3. I, 2 „ „Es hat sich mein Hertz und."
4. II, 4 „ „Ich bin erfreut."
5. II, 6 Tirsis: „Suchstu ein getreues Hertze."
6. II, 6 Eurilla: „Du bist zwar hüpsch und schön."
7. II, 7 Cloris: „Vergnüge die Begier."
8. II, 7 Daliso: „Mich bestürmt auff allen Seiten."
9. III, 6 „ „Ist auch in den Reichen."

Arien mit Überklebung:

1. „Bey des Glücks verwirrten Fällen."
2. „Schmertzliches Leyden!"
3. „Daliso bleibt eintzig."
4. „Mein Hertze lacht."
5. „Lieb und Treu wird nimmer fehlen."
6. „Was nützet deine Müh?"
7. „Betrachte doch die Qual."
8. „Bin ich dir zum Ziel erlesen."
9. „Die Hoffnung erscheinet."

Mattheson verlegt die erste Aufführung schon ins Jahr 1693. Wenn diese Angabe richtig ist, so wurde damals wohl der späterhin überklebte Text gesungen.

2. Fundort: Archiv Stuttgart (in ein Buch gebunden mit „Der verliebte Wald"):

„Die unsträffliche Liebe", In einem Hoch-Teutschen Schäfer-Spiel Mit Großg. Erlaubnis Eines Hoch-Edlen Raths Der deß Heiligen Röm. Reichs Freyen Stadt Augspurg aufgeführet. Anno *1698*. Gedruckt allda bey Cristoph Wagner. —

Gleich No. 1. Nur als Nachtrag heißt es „Diese Cavata wird „zuweilen von der Göttin in einer Machine, in der dritten Hand-„lung, vor dem letzten Auftritt gesungen:

„Ihr! die ihr euch in meiner Gottheit Heyn
„so häuffig stellet ein,
„und meiner Gegenwart mit Seuffzen und Flehen verlanget,
„daß ihr des Seegens Krafft empfanget;

„Fahret fort, in dem guten Triebe,
„den die keusche Liebe angeschafft,
„ihr werdet an Sprossen und Zweigen
„wie Cedern nach den Wolcken steigen."

Aria

„Der keuschen Liebe Flammen,
„woraus viel Völcker Stammen,
„flammt nur ein Funcken an" usw.

IXa. Gensericus.

In Matthesons „Critica musica", 1722, I, S. 87 heißt es, wie folgt: „Gensericus, ein vom seel. Lic. Postel vor 29 Jahren ver-„fertigtes, und zu der Zeit, mit grossem applausu, hier aufgeführtes, „musicalisches Schau-Spiel ist wiederum hervorgesucht, und unter „den Nahmen der Siegenden Schönheit auf das allerkostbahrste „und prächtigste erneuert worden. Der erste Compositeur dieser „Opera war der Capellmeister Conradi, welcher, nach der damah-„ligen Art, ein fliessendes, cantables Wesen an sich hatte. Nach-„gehends hat der Capellmeister **Cousser**, der schon von „einem höhern gout war, besagtes Singe-Spiel, zum andern „mahl, vor die Hand genommen, und dasselbige, nach „seiner Weise, in eine neue Form gegossen; doch aber „nichts an den Worten geändert. Itzo wird das Werk zum „drittenmahl, mit der überaus galanten Arbeit des Herrn Tele-„manns, produciret. Nur wäre zu wünschen, daß man es mit der-„gleichen reformation, bloß bey der Music (weil diese immer etwas „neues haben will) bewenden lassen; nicht aber die vortrefflichen, „und nimmerveraltenden Verse des seel. Verfassers, . . ., zugleich „mit angegriffen, und dieselbe, durch viele, unzeitige Zusätze, viel-„leicht wieder die intention, mehr verunziert, als verbessert hätte . . ."

1. Fundort { Stadtbibl. Hamburg, Sammlg. A SCa VII, 1b.
Großherzogl. Bibl. Weimar, Hamburger Opern Band II (c 6).

„Der Grosse König der Africanischen Wenden Gensericus, als Rom- und Karthagens Überwinder." In einem Singe-Spiel auf dem Hamburgischen Schau-Platz vorgestellet im Jahr *1693*. — 3 Handlungen. Komponist, nach Mattheson, Conradi.

Personen:

Wenden:	Römer:
Gensericus, König der Africanischen Wenden.	Eudoxia, die Keyserin.
Honoricus, sein Sohn.	Pulcheria, Placidia } ihre Töchter.
Helmiges, des Honorius Vertrauter.	Olybrius, ein vornehmer Römer.
Trasimundus, Feld-Marschall.	Melite, der Prinzeßinnen Staats-Jungfer.
Turpin, des Honorius Diener.	

Chöre. Der Wenden Und Der Römer.

2. Fundort: Stadtbibl. Hamburg, Sammlg. B SCa VII, 1.
Dasselbe Buch. „Zweyter Druck."

Wahrscheinlich das von Kusser vertonte Libretto.

3. Fundort: B. B. Yp 5222.
Grossherzogl. Bibl. Weimar. Hamburger Opern Band VI ($\frac{c}{10}$).

„Sieg der Schönheit." Sing-Spiel. Aufgeführt Hamburg *1722.* (Mattheson [im „Patrioten"]: „Hrn. Postel's Poesia wurde verbessert durch Herrn Weichmann.")

Personenregister gleich, aber bedeutende Änderungen und Einschiebsel.

Im Anhang ein Brief von Weichmann: „Lettre écrite à Mon-„sieur Mattheson touchant son jugement trop précipité contre Msr. „Telemann sur le Genseric reformé" — worin der Dichter Mattheson ermahnt, bei seinem Leisten, nämlich der Musik, zu bleiben.

Vgl. Mattheson, Critica musica 1722, II, S. 120.

4. Fundort: Grossherzogl. Bibl. Schwerin Ob V, 5. 1070.
„Sieg der Schönheit", Hamburg 1727.
Mit No. 3 identisch.

5. Fundort: Archiv Wolfenbüttel. — S. 2404.

„Der grosse König der Africanischen Wenden Gensericus als Rom und Carthagens Überwinder". Opera, Braunschweig 1728.

Die Einschiebsel I, 4 u. 10 fallen weg. III, 1 ist umgeändert. Chrysander erwähnt ein bei Bartsch, Wolfenbüttel, gedrucktes Buch gleichen Titels vom Jahre 1725.

6. Fundort: Kgl. u. Prov.-Bibl. Hannover.

Derselbe Titel. Aufgeführt Braunschweig, in der Wintermesse 1732. III, 1 fällt weg; ebenso die Arie der Placidia III, 6. Sonst wie No. 5.

X. Pyramus und Thisbe.

1. Fundort: Stadtbibl. Hamburg. Sammlg. A SCa VII, 1c.
„Pyramus und Thisbe getreue und fest-verbundene Liebe".
In einem Singe-Spiel vorgestellet. Entworffen von C. S. R.
Im Jahr *1694.* — Mit Prolog (Neptunus, Venus, Cupido).

Mattheson (Verzeichnis im „Musical. Patriot"):

„Comp. vom Hrn. Cousser. Die Worte hatte der sogenannte „Rath Schröder verfertiget. Meines Wissens ist diese Opera nicht „aufgeführt worden; doch kann ich mich irren (handschriftl. Zusatz: ‚Gedruckt war sie')".

Personen dieses Spiels.

Alphonsus, König zu Babylon.
Camildus, ein Cicilianischer Fürst.
Prospinus, des Königs von Tirole Sohn, Kron-Printz.
Pyramus, ein junger Edelmann, aus Babylon im Orient.
Thisbe, Königs Alphonsi Tochter, des Pyramus mit Lieb ergeben.
Admeta, Dromilla } 2 Kammer-Jungfern der Thisbe.
Amalia, Adosa } 2 Schwestern der Tisbe und Töchter des Königs Alphonsi.
Susaros, Marschall des Königs Alphonsi.
Colbo, die lustige Person des Spiels, und Pyramus Diener.
Meda, eine Närrinne.
Bandalus, ein Officir des Königs Alphonsi.
Etliche Schäffer und Schäfferinnen.
Strado, der General des Königs Alphonsi.
Ein gefangener König der Mohren, Marocco genandt } reden
Etliche Soldaten } nichts.
Bediente des Königs Alphonsi Leib-Guarde } nichts.
Neptunus, der Wasser-Gott.

Venus und Cupido.
Apollo mit seinen Musen.
Mercurius.

2. Fundort: { B. B. Yp 5222.
Grossherz. Bibl. Weimar, Hamburger Opern II. Band (6).

Derselbe Titel. „Entworffen von C. S. C. P.“

Im Index handschriftlich: „nicht gespielet.“

Unveränderter Umdruck.

XI. Scipio.

1. Fundort: B. B. Yp 5201,6.

„Der grossmütige Scipio“, Den 2. November *1690* auff den Hoch-Fürstl. Schau-Platz geführet In einer Opera. (Krieger.)

2. Fundort: { B. B. Y 5222.
Stadtbibl. Hamburg, Sammlg. A. SCa VII 1b.
Grossherz. Regierungsbibl. Schwerin, Ob V. 5. 1070 I No. 3.

„Der großmütige Scipio Africanus“, In einem Singe-Spiel, auff dem Hamburgischen Schau-Platz vorgestellet. Gedruckt *1694.* — 3 Handlungen.

Mattheson: „Musik vom Hrn. Cousser. Übersetzt vom Hrn. Fideler.“

Nach Minato. Venedig 1678. (Vgl. Kretzschmar, „Die Venetianische Oper“, Vierteljahrschrift f. M., VIII. Jahrg., S. 11.)

Aus dem Vorwort:

„. . . und sind seine (des Scipio) Begebenheiten so angenehm „jederzeit gewesen, daß er deswegen auch schon zweymahl auff „den Adriatischen Schau-Plätzen ist auffgeführet, nachmals auch in „der Stadt Milano vorgestellet worden . . .“

Weicht völlig von No. 1 ab.

Persohnen:

Römer:	Carthaginenser:
Scipio Africanus, Römischer Burgermeister.	Syphax, König der Massyler in Numidien.
Masinissa, sein Feld-Herr.	Sophonisbe, seine Gemahlin, verstellet durch den Masinissa in Mannes-Kleider.
Lucejus, Printz aus Celtiberien, der Ericlea Verlobter, verkleidet in einen Pagen.	Ericlea, eine Printzessin aus Carthago.
Polinius, sein jüng. Brud., gibt sich vor den Lucejus aus.	Asdrubal, ein überwundener und gefangener Carthaginenser.
Cato, ein Römischer Philosophus.	Zeffo, der Ericlea Diener.
Der Römer Schutz-Gott.	Chor der Römer.

„Das Schauspiel wird vorgestellet in Carthago, zu der Zeit als „Scipio, nachdem er Africa überwunden, zum Freudenzeichen die „Fechter-Spiele daselbst gehalten."

3. Fundort: Kgl. ö. Bibl. Dresden. Lit. Ital. A. 1461 c. l.

„Scipione Africano", Venetia *1678* (handschriftl. „Minato-Cavalli") dürfte No. 2 zum Vorbild gedient haben.

4. Fundort: K. ö. Bibl. Dresden. Lit. Ital. 1461 c. l. m.

„Scipione Africano", Milano *1692.*

Im wesentlichen wie No. 3.

5. Fundort: Kgl. u. Provinzialbibl. Hannover. Italienische Operntexte.

„Scipione Africano", Venetia *1664.*

Weicht bedeutend von No. 3 ab.

6. Fundort: Herzogl. Landeshauptarchiv Wolfenbüttel S. 2404 No. 26.

„Prologus, So Wegen des am 20ten Mart. *1734* Höchstbeglückt „einfallenden Gebuhrts-Tages der durchlauchtigsten Fürstin und „Frauen Frauen Christinen Louisen, Regierenden Herzogin zu „Braunschweig und Lüneburg, etc. . . ." „Nebst der Opera *Scipio* „*Africanus* am 19. Mart. *1734* Unterthänigst aufgeführet wurde." Wolfenbüttel, druckt's Christian Bartsch. — 3 Handlungen.

Prolog: Ein Braunschweigischer Genius (Rezitativ und Aria).

„Folgt eine Entrée von Braunschweigischen Geniis, Myrrthen-Cränze in Händen tragend.“

Dem Personenverzeichnis von No. 2 ist eine Figur: „Sibylla“ zugewachsen; ferner, als stumme Personen,:

„Die Pagen und Römischen Soldaten des Scipio.
„Einige Sclaven und Soldaten des Masinissa.“

Im übrigen weicht das Buch von No. 2 vollkommen ab, und nur einige wenige kleinere Partieen im Rezitativ stimmen noch damit überein.

Zum Schluß öffnet sich der Prospekt und es erscheint nochmals der Braunschweigische Genius.

Schlußchor: „Es lag des Himmels starke Hand
„Viel Jahr und Seegen auf Louisen.“

XII. „Der verliebte Wald.“

Fundort: Staatsarchiv Stuttgart.

„Der verliebte Wald.“ Hirtengedicht. In einem hoch-teutschen Singe-Spiel vorzustellen dem Durchlauchtigsten Fürsten und Herrn Herrn Eberhard Ludwigen, Hertzogen zu Würtemberg und Teckh etc. . . ., unterthänigst zugeschriben von J. S. C. Personhnen: Amarillis, Fillis, Sylvia, Lisetta, Echo, Mirtillo, Amyntas, Lirindo, Sylvander, Daphnis. — Einaktig. — Mit Widmung Kussers an den Herzog:

„Durchlauchtigster Hertzog,
„Gnädigster Fürst und Herr.

„DIe aus Erkennung meiner Schwachheiten entstehende Sorg-„falt, welche mich bißher zurücke gehalten, daß ich keine von „denen geringfügigen Geburten meiner Musicalischen Composition „Eu. Hoch-Fürstl. Durchl. hohen Namen zu zueignen mich erkühnet; „weichet endlich denen Regungen meines brennenden Verlangens, „durch einiges, wie wol geringes, offenbahres Zeugnus, die unter-„thänigste Pflicht, damit ich E. Hochf. Durchl. verbunden, an den „Tag zu legen, und dasjenige, was ich unter meinen unvollkommenen „Musicalischen Concent für das am wenigsten unvollkommene

„halte, dem vollkommenen Urtheil eines zarten Fürstlichen Gehörs „zu unterwerffen. Sind gleich die niedrigen Gedancken verliebter „Hirten zu schlecht, Euer Durchl. hohe Sinnen aufzuhalten, so hoffe „ich doch, daß der unsträffliche Liebes-Streit ihrer beständigen „Treue, die sie hierinn blicken lassen, ein Gemüthe, welches alles „Treumeinendes zu lieben und hochzuschätzen pfleget, noch wohl „in etwas ergötzen könne. Die Zeit wird mir hoffentlich bessere „Gelegenheit und mehr Kräffte verleihen, durch etwas Würdigers „darzuthun, was ich jetzt durch dieses geringe und schwache „Zeugnis zu erweisen suche, nemlich wie ich seye

„Euer Hoch-Fürstl. Durchl.

„Unterthänigst-gehorsamster

Knecht

J. S. Cousser."

Anhang.

Aus Geh. Rats Akten (Ludwigsburg).
„Die Musik bei der Stiftskirche in Stuttgart 1686—1795."
(Rubr. 24 No. 66).

Durchläuchtigster Hertzog,
Gnädigster Fürst und Herr!

Vor Euer hoch-Fürstl. Durchl. hohe Person selbsten zu kommen, scheue und erblöde ich mich nicht unbillich: Allein das grosse unglück und trübsal, worein ich leider! vor fünf Virtl jahren, bey Veränderung der Schulen gerathen und dahero sehr verlassen und äussertes bekümmert bin, veranlasset ja treibt mich, hilff bey Euer hochfürstl. Durchl. ängstlich zu suchen.

Euer Hoch-Fürstl. Durchl. werden sich noch Gnädigst entsinnen, was massen ich vor 12 jahren, wegen der harten Verfolgung, und schwären Drangsal der Evangelischen, aus meinem Vatterland Ungarn, namentlich von Pressburg (alwo ich in der Schul quintae Classis Praeceptor, und in der Kirche, bey der Volckreichen Gemein, Musices Director, über 15 jahr lang gewesen,) anhero, in dises hochlöbliche Hertzogthum Würtemberg, gelanget, und bey dem Durchleuchtigsten Fürsten und Herren, Hertzog Eberhart, Hochsel. gedächtnis, als Euer Hoch-Fürstl. Durchl. Hochwehrtesten Herren Vattern, hilff und Trost gesucht. Nun hat der liebe Gott, vor desselben Hoch-Fürstl. augen, mich betrübten gnade finden lassen, und ist gleich, auff mein demüthiges Memorial, ein gnädiger befehl ergangen, mir die Direction der Stiffts-Music zu übergeben, nebenst fernerer beförderung. Demnach aber leider! Jhr Hoch-Fürstl. Durchl. bald darauff, nach etlichen wochen mit Todt abgangen, ist es mit der Class. in der Schul in einen anstant und aufschub gerathen, und erst nach Verlauff anderthalb jahren, unter der Regirung Jhrer Hoch-Fürstl. Durchl. Hertzog Wilhelm Ludwigs Hochseel. gedächtnis, bin ich ins Paedagoglum, und zwar in secundam Classem kommen.

Weilen dann die Herren Jnspectores und Visitatores, nach einem halben jahr hernach, in der Visitation, mit meiner information gnugsam content und zufriden gewesen, bin ich gleich darauff in Tertiam promovirt worden: welche Class. ich auch in die Neun jahr, mit höchstem Fleiss, als gleichsam vor dem angesicht Gottes, treulich versehen; auch von oben herab mit leib- und gemüths kräfften dergestalt begnadiget worden, dass ich solcher function ohne Versäumnis, gesund, frisch, unverruckt und frölich habe vorstehen und abwarten mögen: Massen ich hertzlich gewünschet, in solchem officio meine übrig lebens Tage zuzubringen. Allein vorm jahr, bey der grossen Schul-Mutation, hab ich, auff Verordnung, in der alleruntersten Class, die Kinder im Alphabet, buchstabiren und lesen informiren sollen. Nun aber mein sonderbar angeborener affect, das übrige sitzen gar nicht vertragen kan, sondern zu entweichung einiger ohnmacht oder gefährlichen Schlagflusses, eine continuirliche commotion und bewegung erfordert: über das auch mein Gesicht, (als welches zwar der Zeit noch volkommen gut,) durch unablässlich scharffes schauen, dermassen dörffte geschwächt werden, dass ich in kurtzer Zeit mich der Augengläser bedienen müste. Alldiweil aber ich als ein Musicus, der ich solch Studium die Zeit meines lebens für mein Ergon gehalten, meiner augen wol wahrnehmen muss, sintemal durch Augengläser das Singen sehr gehemmet, und in etlichen buchstaben oder sylben gewaltig verschimpfft wird: als habe ich, in betrachtung und zu declinirung solches unheils mich allunterthänigst entschuldigt, und in dem Euer Hoch-Fürstl. Durchl. dannzumahl eingegebenen demütigsten Memorial inständig um secundam Classem in der Schul; oder so ja diss nicht seyn wolte, um eine gedeyliche und erkleckliche sustentation, wegen der, in warheit schwaren Stiffts Music-Direction angehalten. Es ist aber hierauff nur ein solche substinentz erfolgt, darbey allerdings unmüglich ist zu subsistiren, nemlich 50 fl. 2 Eymer Wein, und 20 schöffel frücht. Von der Stiffts-Music-Direction hab ich diss gantze vergangene jahr, mehr nicht als 20 fl. empfangen.

Die Music-stund in der Schul, die jugend in der Fundamental-Music zu unterweisen, hab ich auff einrathen und antragung, (zusampt der Versprechung, dass mir eben dasjenige, so mein Antecessor davon gehabt, solle gereicht werden) willig über mich genohmen, und dise fünf Virtl jahr treulichst verricht: aber noch bisz

dato nicht das geringste davon gesehen noch genossen: scheinet auch schlechte Hoffnung, dass ich etwas davon geniessen werde.

Komme derhalben zu Euer Hoch-Fürstl. Durchl. in äusserster höchster betrübnis, weehmütig, unterthanigst, und gleich als mit demütigem fussfall flehentlich, und um Gottes Willen bittende, dieselbe geruhen mir die hohe vor disem erwisene gnade ferner zu ertheilen und geniessen zu lassen, auch mich elenden und verlassenen einer erklecklichen sustentation, wobey möglich auszukommen, zu gewähren: damit ich ja, in meinen erlebten jahren, mich nicht allererst, nach immer unverdrossen angewendten fleiss in Kirchen- und Schul-Diensten, mit der kümmerlichen Nahrung Sorge ängsten und quälen dörffe, für welche hohe gnad und wolthat, ich mich ieder Zeit höchst obligirt und verbunden befinden werde, für Euer Hoch-Fürstl. Durchl. langes leben, beständige gesundheit, und glückseelige Regirung, bey Gott dem Allmächtigen, mit eyfferigen, inbrünstigen gebett, flehen und seuffzen, ohnablässig anzuhalten: der tröstlichen Hoffnung, solches werde vor dem Thron der hohen Göttlichen Majestädt nicht vergebens noch umsonst seyn. Euer Hochfürstl. Durchl. zusampt dero Hochfürstl. Frau Gemahlin, jungen Printzen und Princessin, der treuen obsicht, schutz und schirm dess allgewaltigen grossen Gottes Treu-eyfferigstes empfehlende:

Euer Hochfürstl.

Durchl.

unterthänigster, verpflichtgehorsamster

Diener

Stuttgart, den 16. julii Anno 1686. Johann Kusser.

p. t. Templi Cathedralis Rector Musices.

. . . ., der Johann Kusser ein exulant, und von Herrn Hertzog Eberhardts fürstl. Durchl. hochseel. gedächtnüss, in allhiesiges paedagogium recipiret, auch Jhm die Besoldung, wie Er solche vor deren reduction gehabt, geschöpfet, darinnen Er auch von Herrn Hertzog Wilhelm Ludwigs fürstl. Durchl. confirmirt worden, umb deren Willen Er die vor ein par jahren nacher Pressburg zum directorio der Music gehabte vocation aussgeschlagen, zumahlen Er auch nichts begangen, wodurch Er sich seiner gehabten Be-

soldung verlustigt gemacht hätte, Alss haben dess Herrn Administratoris s. Durchl., sich in gnaden resolviret, dass Jhm seine vorige besoldung wie Er solche alss Praeceptor Paedagogii gehabt, alss nemblich:

bey der Stiftsverwaltung:

an gelder	110	fl.
Wein	2	Eymer
Dinckel	18	schffl.
Rocken	2	schffl.
Haber	6	schffl.

Von verwichen Jacobi an, wiederumb, biss auf anderwärtige Verordnung, fortgereichet werden, Er auch dassjenige, wass Er vorhin von der Stiffts-Music gehabt, von gedachter Zeit an, wiederumb zu geniessen haben solle. Dessweg Kirchen R. Director und Räthe die weitere gebühr zu verfügen haben.

Decretum in Cons. Secreto d. 31. Aug. 1686.

(Ludwigsburg) Landschreiberey-Rechnung von Georgii 1698—1699. S. 283 ff.

Aussgab
Besoldungen
Denen Officianten bey Hoff.

Cappellmeister

Cousser ist vermög fürstl. Decreti de dato 4 January 1699 in Diensten angenommen: undt gleich der Mad'sell de Bex, bey der fürstl. Rentkammer Jährl. 500 fl. zur Besoldung, und auch so viel bey der fürstl. Visitation, nebenst der Cost bey Hoff, so von Georgy 1698 angehen solle, verordnet worden, deme wir dan auch, gemelte seine Besoldung, auff dises Jahr, besag der Quitung entrichtet, mit . . . . . 500 fl.

Singerin

Magdalena Sibylla von Bex ist vermög fürstl. Decreti de dato 4 January 1699 bey der HoffCappell in Diensten angenommen — und zur Jährlichen Besolldung bey der fürstl. RentCammer — 500 fl. und so viel auch bei der fürstl. Visitation, nebenst der Cost von Hoff, so von Georgy 1698 angehen solle gdst. verordnet worden.

Der wir dan auch, obgemelte Jhre Besoldung, auf dieses Jahr, besag der Quitung entrichtet . . . . . 500 fl.

S. 318 f.

Aussgab

Auff sondern Fürstl. Befelch.

Jnhalt Decreti de dato 6t. octobr: 1698 haben wir die, von der Madame de Bexen beschriebene Seyden Gaze Zu der Opera, durch David Körnern nacher Augsspurg, mit 1 prcto agio, übermacht und bezahlt, zusammen mit . . . . . 81 fl. 48 x.

S. 364 ff.

Aussgab

Verehrungen und auss Gnaden.

Demnach Unsseres gdsten. Fürsten und Herrn Durchlaucht gnädigst resolvirt, denen Manns- und Frauen-Persohnen, so bey denen operen, von Endymion, Porus, Jason, Erminia und Alaric, employŸret worden, wegen Jhrer Bemühung zu recompensiren, alss haben wir folgender gestalten, an güldenen und Silbern mésdailles machen lassen, und auss getheilt.

Mad'sell de Bex eine güldene mésdaille . . . . . 79 fl.
Frau Käufin, 3 Silberne mésdailles à 5 fl. . . . . 15 fl.
Frau Brüningin auch 3 Silberne dito . . . . . 15 fl.
Jungfer Schäferin auch 3 dergleich . . . . . 15 fl.
Jungfer Vischerin 3 Silberne mésdailles à 5 . . . . . 15 fl.
Jungfer Kaussin 2 dergleichen mésdailles à 4 fl. . . . . 8 fl.
des musicanten Vischers Tochter auch 2 dergleich . . . 8 fl.
Jfr. Körnerin auch 2 dergleichen . . . . . 8 fl.
Jfr. Pfitzen auch 2 dergleichen . . . . . 8 fl.
H. Vassenbühlers Türckin auch 2 dergleich . . . . . 8 fl.
Jfer. Du Vernoy auch 2 dergleichen . . . . . 8 fl.
Mad'sell de Bex Frantzösin auch 2 dergleich . . . . . 8 fl.
des Cronenwürths Base, auch 2 dergleich . . . . . 8 fl.
Jungfer Beckerin 1 Silberne mésdaille . . . . . 4 fl.
Jungfer Faberin, auch eine dergleich . . . . . 4 fl.
Frau Kaussin und Knollin Jeder 2 dergl. . . . . 16 fl.
des Dantzmeisters Courcell 2 Jüngste Söhne Jedem 3 silberne mésdailles à 5 fl. . . . . 30 fl.

Musicanten Medern, und Musicanten Seidlen, Jedem auch 3 dergleich . . . . . 30 fl.
Studiosus Wegelin, Studiosus Kauf, und Strüdlius Praeceptor, jedem 2 mésdailles à 4 fl. . . . . 24 fl.
Cammerrath Strüdlins, Strampfers und Praeceptor Fabers Söhne, Jedem eine dergl. . . . . 17 fl.
Belauff zusammen . . . . . 323 fl.

S. 436 Aussgab Allerhand Fuhr- und Taglöhn.

Johann Caspar Baur, Fuhrmann für 9 Kästell und 2 Kupfer mit opera Kleyden von Nürnberg anhero Zuliefern, besag Zettels Zalt 23 fl.

Oberhofmarschallamts-Registratur (Stuttgart)

Hochfürstl. Capell

Partie.

H. Cousser. Ob. Capellmeister. Jst ein guter Mann in seiner Kunst und Wissenschaft, führt aber mehr stücke von andern alss von sich selber auf. Nun ist dieses zwar nicht zu schelten, dann ich schwerlich glaube, dass er oder viele andere werden z. e. dem Lully oder andern Bekannten Componisten gleichkommen. Die Gage, die Er hat, ist sehr starck, ist in seinem Compartement etwas bizar, sonsten erhält er seinen respect sehr woll bey denen Musicis und ist ein capabler Mann eine music zu dirigiren. Wir hier hätten eben nicht nöthig, einen solchen mann, der eine solche grosse Gage wegfrisst, zu halten, es thäte unss woll etwas geringeres, denn weder der Herr noch die meisten bedienten etwas ja gar nichts von der Music verstehen. Dissem aber ungeachtet, habe ich schon so viel von serenissimo vernommen, dass er Coussern behalten wolle, also stat pro ratione voluntas.

Mad. elle de Bex. Von disser ist in unserm Gutachten gleich da capo ein punct inseriret; Jst schon gewiss dass sie parfait in der music und eine artige manier hat, allein die Stimme lässt ziemlich nach, und schettert sehr unangenehm. Fürchte aber auch dass Sere-

nissimus sich schwerlich wird bereden lassen, solche weg zu thun, obwohlen sie schon um ihren abschied ziemlich impertinenter gebetten.

H. Schwarzkopff Cappelmeister. Zwey Capellmeisters haben wir nicht von nöthen, sonderheitlich weilen der Ob. Cappellmeister Cousser (deme disser Titul über Schwarzkopff zugelegt worden) sich angemasset so wohl die besten und meisten Kürchen-Stücke, alss fast alle Cammer und Nacht alss Tafel Musiquen, auch alle Operen auff Zuführen, bleibt also Schwarzkopffen nichts übrig alss des Sonntags Nachmittag etwas hervorzubringen. Er ist sonsten ein guter ehrlicher Mann, erhält aber seine authoritaet gar nicht bey der Music und kommt sicherlich Coussern nicht bey; also aut aut einer oder der andere muss abgeschafft seyn, denn um disser Beyder Narren fantaisien und intriguen willen kan mein Herr nicht darunter leiden. Könte ja Schwarzkopff zu einem Statt Cappellmeister gemacht werden, oder sonst etwas vor ihm erfunden werden.

Frau Küchenmeist. Glasserin. Jhre stimme ist ziemlich hin, und kan nicht wohl fehlen, denn ein Weib zu seyn und eine gute stimme zu haben ist sehr rahr.

Jgf. Fischerin Singt ziemlich anmuthig.

Campioli Castrat. Man sagt er applicire sich sehr, ich kan aber kein gefallen an seiner stimme finden.

Gabriel Wenn er ist wie Cousser sagt, ist er guth.

And. Fischer. Jst der ordinaire Kirchensänger.

Reif: Jst zwar wahr dass er ein wenig detonirt, allein mögen bey Coussern wohl passiones mit unterlaufen.

Schmid Bauer: Hat mir mein Tage nicht gefallen, hat eine widerwertige Stimme.

Ricci: Singt einen schönen Bass.

Basilius: Jst mir noch unbekannt.

Horn: Jst in der Cantzley zwar ohne Gage, muss aber ihme eine gegeben werden.

Venturini.	Jst mir unbekannt. Es ist der Francesco, ein trefflicher Violist.
El.Zimmermann.	Ein guter violist.
Eb. Hildebrand.	Gar guth auf der Hautbois, flüte und Violin.
O. Fischer.	Spilt passablement eine violin.
Ch. Hildebrand.	Jst nichts nütz.
Herbst	Nichts nütz.
R.Schwarzkopff.	Wenig nütz.
M.Schwarzkopff.	Jst zum Bombard zu gebrauchen, und kann woll bleiben.
Egidy.	Blast einen guten Basson, auch tractirt den grossen Violon.
Grüger.	Spilt den französ. Bas. aber mittelmässig.
Rubini.	tractirt den violoncello, ist aber nicht nöthig um diss einige instrument einen aparten Kerl zu haben.
Nicola.	Ein guter Kerl, sonderlich vor in der Flöthen.
La Rose.	Spilt einen guten französischen Bass.
Klotz.	Gehört in die Kanzley.
Gumprecht.	Gehört in die Kanzley. Kan aber bey der Music gebraucht werden.
Seidel.	Zum clavir und violon gut gebrauchen.
Störl.	Hat einen guten anfang zur Composition, tractirt auch ein feines Clavir. Wan er wieder auss Jtalien komt, wird man seine profectus sehen.
Rumpus.	asinus ad lyram.
Hirt.	Kenne ihn nicht.
Femsel.	Trompeter. Bleibt bey der Music.
Casimir.	Ziemlicher trompeter, aber in der Music thut er schlechte that.
Kremminger.	Guter trompeter.
Rousselet.	Nichts nutz zur music, Zur trompete wird er auch alt.
Lenster.	blaset trompete.

Capell Knaben.

Gross
Wagner
Reiss
Kress
Arnold
Galster
Meissel
Griffrat

Von dissen allen nun ist genaue untersuchung vorzunehmen, wieweit ihre profectus und ihre stimmen sich versterken.

Nun restiren noch die 8 haubois von dem Bataillon der Grenad. Garde zu Fuss, welche nun ins künfftige auch müssen, zu unsserer Capelle gebraucht, und ihnen lieber etwas weniges noch gereichet werden.

Aus Geh. Rats Akten (Ludwigsburg), Kapellmeister, Kammer- und Hofmusiker 1596—1757, Rubr. 42 (aus Fasz. No. 49).

Gnädigster Herr!

Dass Euer Gnaden meine jüngste demütigste bitte genädig aufgenommen, haben am hohen Effekt eines theils so bald verspüret, dahero sage derohalben unterthänigsten Dank; Und weilen E. G. die zwey andere petita zu erörtern, im gleichen ordre ertheilet, als zweifelt mir nicht an balden expedition; dass aber meine persöhnliche Ufwartung noch nicht abgestattet, werden dieselbe, vilmehr einer blödigkeit (um in dero hohen affairen nichts zu turbiren) als einer schändlichen Undankbarkeit gnädigst zumessen, solche hohe Gnade mir reservirend, biss expressen Befehl erhalte, wenn ich die gnädigste Erlaubnüss haben werde. Sonsten finde mich gezwungen (wiewol es ungerne geschihet) Euer Gnaden mit einer Verdrüsslichkeit anzugehen, lebe aber der Hoffnung, dieselbe werden mir nicht ungenädig aufnehmen, wenn ich von E. G. als, nebst Jhrer Hochfürstl. Durchl. meinem erkennenden Ober Herrn, den jetzo benötigten Schutz demütigst implorire: Es ist unter unseren Musicis nicht unbekant, welcher gestalten dem mitgebrachten Violoncellisten (nahmens Rubini) jederzeit gedienet, mit benötigtem Gelde an die Hand gegangen, seinen unruhigen Bolog-

nesischen Kopf deffendiret, und viele lose angefangene Händel, so vil möglich vertuscht; zu recompens dessen, setzt er, den mir, als seinem Vorgesetzten, schuldigen respect allerdings solchermassen beyseit, dass solche proceduren ferner zu erdulden, mir mus unmöglich werden. Sein Hass aber rühret eigentlich daher: Er hat vor einigen wochen sein Violoncello Hochfürstl. Visitation (nachdeme, wie E. G. bekant, höchstgedacht Jhre Hochf.-Durchl. jedem Jnstrumentisten sein Jnstrument bisshero bezahlt, mit condition, dass es bey jedes Abgang hochf. Capelle verbleibe, anschaffen lassen) durch ein vom Rumpus eingegebenes Memoriale, zu kauff von 50 fl. angebotten; als aber das Geld davon (seinem capricieusen Sinne nach) so geschwinde nicht erfolget, sagte er zu mir; dass, woferne man Ihn noch drey oder vier Tage mit traînirte, wolte ers nicht mehr vor angesetzten Preiss lassen, sondern man müsse Ihm 60 fl. geben. Jch führte Ihm hierüber zugemüte, dass Jhro Hochf. Durchl. solches vor einen hohen affront aufnehmen würden, allein meinte er, er vexirte nur die Visitation. Ueberdass schonte er meiner nicht, an mich zu schicken und selbsten mich zu überlauffen, Ihme seine 60 fl. zu verschaffen, gleich, als ob ich sein Pacht-baur wäre, als ich Ihn aber an das geschribene Memoriale und an ersteres Wort erinnerte, vorstellend, dass so wenig Er als Ich ohne Laidirung des respects dergleichen prätendiren könten, entblödete er sich nicht, alle Ehr und respect vergessend, in beysein einiger Leuten, alles Haar-Klein aussem Gesicht zu läugnen, dass ich mich recht von Hertzen schämen müssen; Jedoch verschmertzte ich solches, Euer Gn. keinen verdruss zu erwecken, hoffende, er werde, wenn der Zorn vergangen, es villeicht bereuen; allein, diese meine langmütigkeit hat Ihn nur gesteiffet, dass ich auch sein grossherrisches Anstellen gegen mir, mit viler geduld ertragen. Wie aber fernere Nachricht von seiner übelführender Conduite erhalten, dass er nemlich schulden über schulden machet, sein bestes Kleid vor ein Bagatelle verkauft, und widerum ein ander neues sich anzuschaffen mit schönem Spitzenzeug sich versiehet, eine Summa von 200 fl. auf seine gagen zu nehmen, trachtet, ohne eintzige erinnerung des bey mir noch stehenden rests, von 22 fl. welches Geld, da ich es selber höchst bedürftig war, Ihme ein plaisir zu erweisen, nicht negirt, sondern ohne Handschrift sogar überlassen, als ersuchte vorgestern den S. Francesco, er möchte ermelten

Rubini (weilen anjetzo höchst-geld-bedürftig seye) freundlich ermahnen, gedachten Rest, nach seiner guten Gelegenheit, nach belieben abzutragen; worüber er mir gestern schimpflich bedeuten lassen; Er seye mir mehr nicht, denn 2 fl. schuldig; Jch liesse Ihn bedeuten; weilen er diese Schuld so undankbar läugnete, künte nicht umhin, zu meiner Satisfaction, solche 22 fl. auf seine gagen zu arrestiren; als er solches erfahren, sol er solche lose, und dräulich Worte über und wider mich ausgestossen haben, welche, mir zu überbringen sowohl Mr. Francesco als La Rose scheu tragen, dieser letztere aber, soweit sich verlauten lassen, dass auf hohen befehl es zu offenbahren, sich nicht würde weigern können. Wie nun dergleichen, von einem unter mir und meiner Direction stehenden menschen, hinzunehmen, höchst präjudicirlich, und leichterdings eine hessliche Consequenz daraus entstehen könte, dass ich meiner untergebenen Fusschämel werden müste, als bitte Euer Gnaden demütigst, Sich meiner, und mir conseguirten Charge mit solcher Kraft anzunehmen, dass durch die Gnade mir verschaffenden Satisfaction, und beliebig statuirenden Exempel, von dergleichen schimpflichen anläuffen sicher seyn und mein devoir mit mehrerem Vergnügen abstatten möge. Wie aber diesen nachmittag um 1 Uhr die Kirchen-probe gleich jetzo aufs neue aber von dem Musico Horn, neue Bedräuungen vernehme, als wolte nicht gerne risquiren, bevor dieser Rubini vernohmen, dass Euer Gnaden bey meiner Authorität mich zu mainteniren, gnädigst gesonnen, einem unausbleiblichen insultu mich zu unterwerffen; als hoffe, Euer Gnaden, werden biss zu mehrerer Untersuchung wenigstens (unvorschreiblich) diesem menschen bedeuten lassen, dass er entweder, biss weitere hohe Verordnung aus der Capelle bleiben oder allen schuldigen respect so wol mit Minen als Reden observiren solle. Solcher ungezweifelten hohen Gnade und mächtigen Schutzes, unfehlbar mich getröstende, verbleibe Zeit lebens, mit allem schuldigen respect, derjenige, welcher zu seyn mir ewig vorgesetzt, nemlich

Euer Gnaden

unterthänigst-verpflicht-
gehorsamst-treuester
Knecht und Diener

Stutgard, den 20. Dec. 1701.

Cousser.

Deput.
H. Oberrath D.
Vischer.

Actum in Deputatione den 30. Decembris ao. 1701.

Krafft eines an H. Oberrath Vischers Excell. d. 22. Decembr. ergangenen gdstn. Decrets wurde H. Ober Cappellmeister Cusser, als Kläger, wider die Musicos Rubini, Francesco, Venturini, und La Rose vorbeschieden, und Ihnen sammtlich in Jtalianischer Sprach die Commission eröffnet; worauff die 3 Beklagte abgetretten, H. Cusser aber blieb in der Stube und wurde demselben beditten, dass desselben an H. Hofmarschall von Staffhorst erlassenes und dem ergangenen Decreto beigelegtes Schreiben, worauf die Commission sich fundire, mit dem heute ad Commissionem gegebenen Jnterrogatorio nicht übereinstimme, und mehr facta als jenes in sich habe —, doch wolle man nicht difficultiren, auch solche zu attendiren, und die Persohnen darüber zu fragen.

Worüber dann der Musicus Rubini Jtalianer vorderist vernommen worden.

(1. Non è vero, che voi siete in obligazione al Sign. Cusser, d'esser musico di S. A. S.?)

ad 1. Ja in allweg. Habe eine Schrifft von seiner, Kussers Hand.

(2. Jn tutto 'l vostro viaggio d'Jtalia in sin quà, non v' hà egli trattato Come, et della sorte, che voi havete bramato e domandato?)

ad 2. Ja, habe ihn gar wohl und höflich auf dieser Reiss tractirt.

(3. Essendo voi arrivato in questa città, non è vero, che per non ardir voi di comparire in publico per cagione de' vostri cattivi vestimenti; il detto Signor Cusser ha risposto per voi à Mercadanti che v' hanno fornito di tutto quel che bisognava per vestirvi?)

ad 3. Er hab sich in Jtalien zwar Kleider wollen machen lassen, der Cusser aber habe die Reiss anhero allso pressiert, dass Er es nicht ins Werckh richten können, darbei aber versprochen, Er wolle allhier schon vor alles sorgen, als Sie nun herkommen, sei Er zwar noch gut gnug gekleidet gewesen, doch habe der Cusser, allhier bey einem Kaufmann, da Er das Kleid aussgenommen, gut vor Ihn gesprochen; Er deponent aber habe alles indessen de proprio bezahlt.

(4. Le ogni volta, che voi eravate Malinconico e Scorrucciato; non v' ha egli fatto montare a cavallo in uno de suoi cavalli, e menato a spasso, ed anche pagato qualche collatione per reforillarvi?)

ad 4. Dass Er Ihne auf seinem Pferd lassen spatziren reuten, sey wahr, aber gantz nicht aus der ursach, dass Er sey melancholisch gewesen. Der Cusser habe ihme, und seinen anderen mit Compagnons die aus Jtalien mitkommen, sein Pferd zum Spatzirenreuten in Jtalien versprochen, habe auch desswegen Sie auf seinem Pferde reuten lassen.

(5. Jl Sign. Maestro di Cappella, non è egli colui, che, quando voi vi iraste contra il Campioli in casa del Signor Saidel, ed anche gli gittaste sul mostaccio, ò sul mento un calamaro, col quale lo feriste di sorte, che bisognò, che' l detto Campioli portasse nella parte lesa uno impiastro per un pezzo; non è egli, dico, il Mo. di Cappella, colui che restò lontano in casa del detto Signor Saidel, fin à che vi messe tutti due in pace et in amicitia, acciochè il vostro fatto non fosse con iscandalo del nome italiano pervenuto alle orecchia del Podestà ô del giudice?)

ad 5. Ja, dises sey alles wahr. Die ursach aber der rencontre sey gewesen, dass der Campioli vor den Diener, welche Sie beyde zu Boulogna miteinand angenommen, allhier nichts bezahlen wollen, sondern ihme in faciem geläugnet, dass der Diener gemeinschaftlich sey. Darauf Er Ihne geworffen, der Schad aber sey nicht gros gewesen; Sie seyn jetzo gute Freund zusamen.

(6. Nell' occasione, nella quale voi Scorruciato contra il Signor Ricci, e voi gridando e votando, che gli volevate tagliare il viso; non è 'l Signor Maestro di Cappella colui, ch' in presenza de Signori Venturini, Campioli, et Saidel, vi Scongiurò di non farlo, aggiungendo, che Monsignore il Duca v' haverebbe castigato secondo 'l vostro delitto al che voi rispondeste, che Monsignore il Duca non sarebbe abile ne capace di prendervi. Mà il detto Mo. di Cappella; protestò che Monsignore il Duca haveva la mano molto lunga, e che avrebbe potuto trovare ed acchiapare per castigarvi in qualsivoglia parte del mondo che voi foste. Jl che fù cagione

che voi taceste, da che 'l detto Mo. di Cappella n' inferi, che voi avevate cessato della vostra cattiva intentione?)

ad 6. Der Cusser habe selbsten zu Jhm gesagt, dass der Ricci neben der Madem. Bex durch die Princessin Jhn wolte von seiner Charge bringen, und verursachen, dass er von Hoff gethan werden müsse; worüber Er erzürnet worden, und dem Ricci gedrohet habe, den Degen über das Gesicht zu ziehen: der Cappellmeister habe nichts darwider gesagt, als Er Deponent solle den beccoveduto gehen lassen. Dass Er aber von dem Hertzog oder dessen Bestraffung etwas gesagt haben solte, das seye nicht. Negiert dahero auch all anders, was von Jhro Dl. alda gemeldet worden; mithin, dass Er gesagt habe, der Hertzog sey nicht starckh genug ihn greiffen zu lassen, viel weniger, dass der Cappellmeister darüber gesagt, der Hertzog hab lange Händ, und könne ihne herbringen, Er sey wo Er wolle.

(7. Non siete voi, quel medemo, che per havere lo spirito di turbare i Christiani musici, havete voluto metter male il medemo vostro compagno di stanza chiamato Nicolo, appresso del detto Sign. Mo. di Cappella, volendo spesse volte insultare il detto vostro compagno? Jl che il detto Maestro di Cappella ha estinto e composto finalmente con molto fastidio e pena?)

ad 7. Er hab zwar einmal mit disem Nicolo darin ungelegenheit gehabt, dass derselbe den Schlüssel zu der Stube, auf welcher Sie beysamen gewesen, zu sich genommen, und Er deponent nicht hirin gehen können, sondern ihne lang suchen müssen, biss Er denselben in dem Schloss in einem Thurngemach angetroffen, und ihme reprochirt, dass Er den Schlüssel zu sich genommen und ihne heraussgeschlossen; der aber ihme gantz ungestüm geantwortet, Er sey nicht sein Knecht, worauff Er deponent nach Hauss gegangen und jener nachgehends gesagt, Er deponent sey Ihm feind. Sonsten aber habe dieser Nicolo darauff in mehr als 10 Tagen ohnerachtet Sie miteinander an einem Tisch gespeiset, kein wort mit Jhme geredet, hingegen Ihme allerhand Tort auf dem Logement angethan, als dass Er Ihm Silberne Knöpfen genommen, seine Strümpf getragen, alle

seine musikalischen Stückhe undereinander und auf den Boden geworffen, auch bey der Nacht alle Fenster Jhme zu leid aufgemacht. Welches alles Er dem Cappellmeister geklagt, dass Er also bey diesem Menschen nicht stehen könne, Er aber gesagt, nein, sondern der Nicolo sey sein guter Freund. Nehme ihn wunder, dass dergleichen alte schlechte und wider verglichene auch theils ohn wahrhaffte Sach mög von dem Cusser angebracht werden.

(8. Allora che 'l vostro servo Carlino minacciò il Sig. Ricci in casa del Signor Saidel, di volerlo appugniarlare ô ferire alla usanza d'Jtalia; Essendo il detto Ricci ricorso al Sign. Mo. di Cappella per lamentarsene e dolersene; non siete voi colui, c' havete sostenuto senza raggione le minaccie del vostro servo dinanzi al detto Mo. di Cappella; il quale hebbe un fastidio invicibile per farvi condescendere à far de sistere il vostro servo dal suo maligno intendo?)

ad 8. Der Ricci habe einsmahls sein Deponenten Knecht, dass Er demselben möge böse wort gegeben haben, So Er nicht wisse, schlagen wollen, der Diener aber regerirt, Er gebe ihm kein Brod und habe Jhn also nicht zu schlagen; Auf welches hin der Ricci dann noch über denselben hingewolt, der Diener aber ein Messer ergriffen, und sich damit zu wöhren gedrohet, worüber der Ricci sich nachgehends bey Ihme, als Er nach Hauss kommen, beschwehrt, Er Deponent auch Ihme alle satisfaction desswegen zu geben versprochen, mit vermelde, solle nur desswegen nirgend kein Geschreyh machen, oder bey dem Cappellmeister dessweg etwas sagen, Es habe aber der Ricci solches offertum nicht annehmen wollen, sondern alles dem Cappellmeister hinderbracht, bey welchem Er seinen Diener gar nicht defendirt, sondern vielmehr die vorige satisfaction offerirt; Und wie er seines Dieners Drohwort hätte defendiren wollen, oder können, da Er doch selbe nicht gehöret habe, und nicht darbey gewesen seye.

(9. Non è 'l Mo. di Cappella colui che venendo da Spasso dal giardino di Monsignore il Duca, con voi e Venturini una domenica sera, et essendo viccini alla casa del Caffè; il luogo-tenente della città si lamentò del detto vostro servo

Carlino; dicendo, c' haveva voluto ferire con un coltello un giovane, perchè haveva trovato à parlare con sua figlia. E 'l detto Signor Mo. di Cappella v' havendo proposto ed acconsigliato di mandar via il detto vostro servo, ch' altrimente potrebbe esser cagione, che voi foste messo in prigione: Al che 'l detto servo rispose, che non temeva gli sbirri, ne ministri, di giustizia di questa città; impercioche haveva delle pistole e coltelli, per s' lontanar da lui i detti ministri della giustizia di questa città. Su 'l qual fatto il detto Mo. di Cappella vi fece una Cappellata amichevole, à voi, per obligarvi a rimandare il vostro servo in Jtalia. E perciò fare, il detto Signor Mo. di Cappella vi prestò liberamente sedici fiorini senza interesse e senza termine, à fin di disfarvi d' un cattivo servo, che cagionava delle turbolenze in questa città pacifica, e che poteva cagionarvi a voi medemo una rovina totale.)

ad 9. Erinnert sich wohl, dass von einem Bedienten der Statt, der einen Stockh in der Hand gehabt, und welchen er nicht kenne, über seinen Diener geklagt worden, und dass der Cusser es seinem Diener vorgehalten, worauff Er Deponent sich gleich resolvirt, und erklärt, der Diener, als der auch sonst unterschiedene Sachen angestellt, hinwegzuschickhen, dieweilen Er aber solches nicht ohne gelt thun können, habe H. Cusser sich offerirt, ihme das nötige gelt vorzuschiessen, ihme auch 16 fl. vorgeliehen, davon Er dem Diener 12 fl. auf den Weg gegeben. Dass aber der Diener die in dem articul angeführten Reden aussgestossen und von Pistolen und Messern, damit Er sich defendiren wolle, gesagt haben solle: wisse Er sich nicht zu erinnern, dann der Diener auf des Cussers reproche gantz still geschwiegen. Ad questionem. Es wolle aber der Cusser dieses durch den Venturini erweisen! Resp. Er wisse sich nicht aller Sachen, weil es schon lang seither dem Augusto angestanden, so eigentlich mehr zu erinnern.

(10. Non è 'l medemo Signor di Cappella; colui che vi prestò anche una altra volta doppo, altri quatordici fiorini senza interesse e senza farsi molto a pregare?)

ad 10. Nicht hernach, sondern vorher habe Cusser Ihme 14 fl. vorgeliehen, so dass Er Jhm zusamen 30 fl. schuldig worden.

(11. Non è vero che 'l detto Mo. di Cappella doppo havervi prestato i sopradetti trenta fiorini in due diverse fiate; e c' havendogli voi proposto, c' havevate bisogno de quatrini e che non potevate rendergli i detti trenta fiorini; se non à quattro fiorini a mese, sopra il pagamento ch' uno scolare vostro della Musica poteva pagarvi ciochè s' lungava il detto Mo. di Cappella si contentò per farvi servizio?)

ad 11. Affirmirt den articulum simpliciter; ausser dass die Schuld nicht auf zwei, sondern auf dreimal gemacht worden; da der Cusser Ihm erstlich 16, ferner 8 und endlich 6 fl. vorgeliehen.

(12. Non è anche vero, c' havendo voi fatto una scrittura al mercadante, che v' haveva fornito sopra la parola e risposta del detto Sign. Mo. di Cappella, tutto quel che vi bisognava per vestirvi subito che voi arrivaste in questa città: per la quale scrittura promettevate, di pagargli al detto mercadante dieci fiorini al mese; e voi non havendo tenuto la vostra parola in iscritto, il detto Signor Mo. di Cappella ha havuto a sop̄ortare alcune querelle e lamenti del detto mercadante, per haver risposto per voi sopra ciocchè non havete adempito?)

ad 12. Wisse sich keiner solchen Schrift zu erinnern, man solle Sie Ihme nur vorweisen: wisse auch nicht, dass Er eine gewisse Summe monatlich an den Kaufmann zu bezahlen versprochen habe; dem Kaufmann habe Er indessen auf dreimal die 50 fl. bezahlt. Er wolle erweisen, dass der Cusser selbsten den Kaufmann urgiert habe, dass Er Ihn . . ., und dass Messer an den Hals halten solle.

(13. Non è anche vero, che 'l detto Mo. di Cappella, in molte occasioni, nelle quali vi publicavano per querellante e contrastatore, egli v' ha protetto e difeso contra i vostri maledicenti, insin' à racomandarvi con molto calore à S. A. S. Monsign. il Duca?)

ad 13. Das wisse er nicht. Doch wisse Er keine querellen, die Er gehabt habe, welcherwegen Er als ein querellant solte angesehen werden können. Man solle Ihm die Leute stellen, welche sich hierin wider Ihn beschwehren.

(14. Potete voi lamentarvi ô dolervi del Sign. di Cappella, che v' habbia fatto qualche torto. Sia negli atti della musica, sia altrove? Anzi potrete voi negare che nelle occasioni, nelle quali, il suo ufficio lo stimolava à riprendervi ed avertirvi; ch' egli non l' habbia fatto con molta suavità e dolcezza?)

ad 14. Jn denen musikalischen Verrichtungen habe Cusser Ihme nichts leids gethan, aber in anderen occasionen, wie Er schriftlich von sich geben wolle; Er habe Ihme auch keine occasion bey der Musik dazu gegeben; wann aber Er Cusser jemand bey der Music bey eraignenden Fehlern, corrigire, geschehe es gar nicht mit Güte, sondern mit höchster Vehemenz. Wie die gantze music es bezeugen müsse.

(15. Non è vero, c' havendo voi dimandato un cavallo al Signor Mo. di Cappella, per andare alla caccia di Valdebuch et havendovi egli dimandato, se sappevate maneggiare un cavallo, ed havendo voi risposto di non; ed havendovi detto il Mo. di Cappella, ch' invierebbe, à cercarvene uno d' affitto, (come lo fece) et non havendo potuto haverne nissuno; vi dimandò, per cacione della vostra dimanda importuna, che vel' haverebbe prestato con patto che gliene haveste risposto in caso di dommaggio. Ed egli havendo in somma rifutato di dare il suo cavallo ad uno che non voleva rispondere del dommaggio, che potesse seguirsene. Con tutto cio voi ven' andaste dal Servitor del Mo. di Capella a dirgli falsamente, che 'l detto Mo. haveva ordinato, di dargli la mattina seguente il cavallo, et che 'l detto servo dovesse anche accompagnarlo à piedi fin' à Valdebuch. Ciò che sene sarebbe seguito, se 'l detto Mo. di Cappella non si fosse levato la mattina seguente, a buon 'hora; con che potè eludere la vostra buggia?)

ad 15. Als er bey der ersten zu Waldenbuch angestelten Jagd durch die gantze Statt um das gelt kein Pferd bekommen können, und sich Cussers so wohl in Jtalien gethanen als alhier widerholten promessen, dass Jhm nemlich sein Cussers Pferd zu Dienst stehn solle, erinnert, so habe Er Ihn darumb angesprochen, derselbe Jhme aber solches abgeschlagen unter dem Vorwand, daß die Pferd theuer und costbar seyen

und Ihm leichtlich ein Schade, sonderlich da Er bey Hoff gar viele Feinde habe, daran geschehen könte, worauff Er deponent Jhme versprochen, vor allen Schaden, der von Jhm kommen könne, zu stehen, und Er Cusser Ihm versprochen, das Pferd mitzugeben, wann er ja kein anderes bekommen könne. Als er nun auf ferneres umlauffen keines bekommen können, habe er dem Knecht es bey Hoff gesagt, dass sein H. das Pferd ihm versprochen habe, wenn Er auch mitgehen wolle, wolle deponent Ihm Ein halben Gulden geben, der Knecht auch es angenommen, und das Pferd fertig gemacht; als aber der Cusser des morgens frühe gesehen, dass 3 Pferd auf den Platz gefallen, habe es ihne gereuet, und das Pferd Ihm nicht abfolgen lassen, welches Ihm der Knecht selbigen Morgens aussgerichtet, und dass sein Herr wegen der Glätte ihm das Pferd nicht geben könne.

(16. Non è vero, c' avendo voi voluto vendere il vostro Violoncello alla Camera della visitatione per cinquanta fiorini come consta dalla scrittura che resiede nella detto camera. E per ciòche non eravata stato pagato subito, vi scorruciaste contra il Mo. di Cappella; soggiongendo che se non vi pagavano frà tre ô quatro giorni; ch' in luogo di 50 fiorini, ne dimandereste sessanta, Il quale essendovi stato rimostrato per cosa in degna da farsi co' Signori della detta camera, che representavano S. A. S. Voi v, offendeste die queste rimostrance; e per fine d'allora in quà havete in diverse occasioni è luoghi sparlato del detto Mo. di Cappella; negandogli anche il saluto, minacciandolo, ed infarmandolo per quante vie avete potuto.)

ad 16. Sein Jnstrument Violoncello habe Jhn selbsten in Jtalien 84 fl. gecostet, als er nun alhier einen Scholaren, nemlich den Musicum Rumpus bekommen, und derselbe auch ein aigen Jnstrument gehabt, und es umb 50 fl. geben wollen, weilen es aber nicht völlig von der Art wie das Seinige, und ein Scholar nicht darauff lernen könne, indem es Ihm etwas schwehr falle, darauff zu spiehlen, so habe Er es dem Rumpus nicht rathen können, doch aber aus Commiseration gegen disen Rumpus als einen armen Kerl sich endlich

erbotten, das Jnstrument umb 60 fl. Ihme zu lassen, dargegen Er des la Rose Instrument um 50 fl. sich erkaufft. Jndem Er aber solches zu bezahlen auch nicht vermocht, sey derselbe bey Frstl. Visitation u. . . . . einkommen, und habe gebetten, dass dieselbe das Instrument bezahle, solches aber nach und nach von seiner Gage abziehen möchte. Worbey geschehen, dass Er in dem memorial anstatt der 60 nur 50 fl. gesetzt habe, und den errorem selbst erkenne. Nun habe die fl. Visitation wie Cusser Jhme gesagt, dem Rumppus nicht willfahrt, sondern resolviret dasselbe in die Cappell zu kauffen; und Jhme die 50 fl. darfür zu bezahlen, worauff Er deponent regerirt, dass Er auf dise Weisse da das Jnstrument vor die Herrschafft gekaufft werden solle, nicht nur 60 fl. sondern die völlige 84 fl. bezalt haben wolle. Dann die Herrschaft nicht praetendiren werde, dass Er in ansehung ihrer so viel nachsehen sollte, als Er in regard des armen Scholaren gethan habe mit remonstration, dass Er es auch dem Scholaren nicht um 50 sondern um 60 fl. zu lassen begehrt habe. Habe aber dem Cappellmeister darüber gesagt, es bleibe jetzund bey dem einmal gesetzten werth, und wolle Er schon sehen, wie ihm der Schade anderwerts gut gethan werden möchte. Dass Er deponent aber von dem Cappellmeister übel desswegen geredet, ihne bedroht, oder den gebührenden respect desswegen nicht gegeben haben solle, werde nicht auf ihn erwiesen werden können. solle Jhme die Zeugen stellen.

Was in dem Teutschen an des H. Marschalls gnaden ergang. Cusserische Brief enthalten, hat Rubini durchaus als unwahrhafft geläugnet. mit vermelden, dass Er Jhm Cusser alles respect gegeben, wie Ricci und Hildebrand es attestiren müssen, hingegen hab der Cusser ihn hart und grob tractirt, und gesagt, Schweig du temerario, du verwegener und versoffener Kerl.

Hildebrand hierüber verhört, deponirt, dass auf der Mad. Bex Stube d. Cusser und Rubini einander angetroffen und wegen d violoncello miteinand anfangs in die Güte geredet, davon Er, weil Er des Jtalianischen nicht gantz erfahren, wohl so viel verstanden, dass Rubini dem Cusser in faciem

behaubtet, als hätte selbiger Jhme einsmahls im Comoedianten Hauss 60 fl. vor sein Jnstrument zu bezahlen versprochen, welches aber Cusser widersprochen, worüber beyde in ein ziemliches lautes gespräch und Streitt gerathen und Cusser Jhne öffters erinnret, respect gegen Jhne zu gebrauchen, und der Mademoiselle Stub nicht also zu déhonnestiren; particularia, die wider den respect gethan worden seyn mögen, könne Er nicht sagen; als dass der Rubini, ob er schon bey dem Eintritt in der Stube, den Hut abgezogen, selbigen, wiewohl nach seiner und der Jtalianer alten gewohnheit, aufgesetzet, welches Cusser dissmal ressentirt; sonsten aber nicht attendirt habe. weil Sie sonst gar familiar miteinander gelebt haben, und Cusser den Rubini mehr aestimirt als die gantze übrige Cappell.

Ricci sagt hierauff, dass Sie beyde zwar wegen des Preises des Violoncello miteinander gestritten, da Cusser im̄er gesagt, Rubini habe nie mehr als 50 fl. begehrt, diser aber es immer contradiciert und die 60 fl. behaubtet. Biss Rubini gesagt, Ich bin ein Ehrlicher Mann, Ich sage was die warheit ist, Cusser aber hierauf, und Er auch, sage nicht zweyerlei; wie Er, bald 50, bald 60 fl.: Er bleibe bey dem was Er gehört hab; mit dem ferneren anfügen, dass sey eine grosse temerität, dass Rubini laugne, was Er selbst gesagt. Cusser hab sich zuerst erzürnt: Zeug wisse aber nicht, dass der Rubini den respect gegen demselben verlohren, oder ihne bedrohet, oder auch der Cusser die weitere injuriose wort geredet habe.

(17. Non è anche vero, ch' essendo voi debitore al detto Mo. di Cappella di 22 fiorini; gli havete ingiustamente negato il debito; per la di cui cagione; è stato sforzato di sequestrarvi il vostro Salario della Visitatione; e per questa cagione havete anche di nuovo protestato di vendicarvi di quella ingiuria che credevate esservi stata fatta in dimandarvi per la retention del vostro Salario, il debito che negavate?)

ad 17. als der Cusser Jhm durch den Venturini die 30 fl. fordern lassen, habe Er deponent die Schuld zwar nicht gelaugnet, Jhme aber wider sagen lassen, dass, weil er Jhm bey seinen Scholaren 5 Monat und damit 20 fl. assignirt und geglaubt,

dass Er solche erhoben haben werde, Er Jhme deswegen mehr nicht als 10 fl. schuldig wäre, wann nur Er Kusser ferner sich erinnern werde, dass Er Jhm auf der Raiss 6 Ducaten vorgestreckht, und dargegen von sein Deponenten Salario bey der Frstl. Visitation 8 Ducaten erhoben, so habe Er die 2 zu viel erhebten Ducaten Jhme auch zu rabattiren, so dass Er ihm Cusser nur noch 2 fl. schuldig verbleibe womit aber Cusser nicht zufrieden gewesen sondern Jhme sein Salarium arrestiren lassen, worüber Er sich nicht unbillich erzürnet und wegen diser malhonneten action vor zerschiedenen Personen über Jhne geschmähet, und gesagt, dass dises eine action eines beccoveduto sey, wann Er das thue und sein Sach ihm arretire;

(18. Dà tutti questi capi ed articoli patenti e manifesti per molti testimonii deguidi fede, per la confessione del Medemo Rubini, e per l'evidenza di molto di loro; non parrà impossibile ne anche difficile à nissuno di conoscere la falsità e calumnia che 'l detto Rubini hà ingiustamente imputata ed attribuita al detto Mo. di Cappella principalmente poich' egli dice, d' havere inteso da Mo. di Cappella; ch 'J Signori Venturini, e la Rosa, havevano proposto insieme ed accordato di fare scacciar dalla Musica il detto Rubini per mezzo del Sereniss. Principe Alessandro, la qual falsa accusatione non haver ne anche del verisimile, consta premieramente da ciò, che, il far ricevere i Musici, ô Scacciarli appartiene solamente A Monsign. il Duca Regnante.

2. Perciòche essendo Monsign. il principe Alessandro fratel cugino di Monsignr. il Duca Regnante, da cui il detto Mo. di Cappella hà ricevuto infiniti beneficii, J quali confessa di non poter mai compensarli, ne anche collo spargimento di tutto 'l suo sangue; Se 'l detto Mo. di Cappella havesse preso nella sua bocca il nome sacro d' un principe del sangue, senza il debitto rispetto; questo sarebbe anche una ingratitudine molto nera verso Monsignr. il Duca Regnante; al cui servitio e Soggettione ed à tutti i principi del sangue, il detto Mo. di Cappella è stato da lungo tempo fedelissmo e più di tutti gli Jtaliani del mondo. 3. Perciò che essendo il detto Rubini andato dal Venturini (Jtaliano come lui) à

dirgli, com' egli haveva udito la detta propositione da Mo. di Cappella, Il detto Venturini gli rispose, che non ne credeva niente; e ch' egli teneva il Mo. di Cappella per un Galant huomo, ed incapace d' haver detto questo. Al cui Rubini il detto Venturini Soggiunse, ch' avertisse ben di non inventar queste falsità contra il Mo. di Cappella per metterlo male col Serenisso. Principe Alessandro, e ch' osservasse esser questo un crimen di Lesa Maestà, il quale se non lo provasse, s' esporebbe alla pena del talione. E tutta via ne questo sano aviso del suo compatriota non fù bastante di non desistere di non perdere il Mo. di Cappella l' havesse potuto, ô di perder se medesimo; come poteva arrivargli facilmente.

4. Perciòche il detto Rubini s' è dicchiarato nemico del detto Mo. di Cappella, ed hà minacciato di vendicarsi di lui, come lo fà hoggi levandogli questo falso testimonio si essecrabile.

5. Perciòche il detto Rubini è un Jtaliano a' quali non sono molto incogniti i tradimenti; ed una volta che l' habbivo contra qualcheduno; non cessano mai, se non l' hanno effettuato e condotto al fine; Ultimamente che come non c' è dubbio che l' invidia regna nel mondo, e come non si fà, ne anche dubbio che Mr. il Duca Regnante ha preso sotto la sua protettione il detto Mo. di Cappella; non può lasciar di schioppiar l' invidia contra lui, per tentar se si può far di maniera che 'l detto Mo. scavalcato dal suo carico, rendendolo sospetto ed odioso a' Principi pietosissimi della Sma casa di Virtemberga, per i quali vive e respira; ed il di cui patrocinio e protettione implora, e desidera gli sia continuato per sempre. Et ultimamente, perciòche 'l detto Rubini, non può, ne potrà giamai provare del detto Mo. di Cappella, c' habbia mai detto questo ch' egli vuol attribuirgli falsamente ingiuriosamente e per vendetta. E come non è raggionevole, ne conveniente, ch' un Mo. della Cappella di S. A. S. Monsignr. il Duca di Virtemberga, sià ingiustamente, ingiuriato, strappazzato, et accusato falsamente ed à torto da un semplice Musico Jtaliano, ed à cui il detto Mo. di Cappella hà reso e fatto molti favori, quanto gli è stato possibile. Et anche per quanto questo ingiusto e scandaloso procedimento

del detto Rubini potrà dare cattivo essempio a gli altri musici di fare altretanto contra il dette Mo. di Cappella; ciò che cagionerebbe un evidente disordine nella musica. Per tanto il detto Mo. di Cappella prega S. A. S. con ogni rispetto e riverenza: e dimanda da coloro, ô colui, c' hà la commissione di S. A. S. di vedere e giudicare di questo affare; che gli si renda giustitia e sodisfattione contra il detto Rubini, acciò-ch' egli si emmendi, e gli altri musici imparivo à non sollevarsi ed alzarsi senza raggione contra il loro Mo. di Cappella.

E per quanto Monsignr. il Principe Alessandro può credere ô sospettare per la falsa informatione e testimonianza del detto Rubini, che 'l detto Mo. di Cappella non sia infedele à Sua Altezza Serenissima. Per tanto supplica e prega con ogni Jnstantia il detto Mo. di Cappella; che 'l detto Rubini sia commandato à disdirsi della sua falsa accusatione, ô avanti el detto Serenissimo. Principe Alessandro, ô avanti qualchedun altro Signor, che possa rapportarlo à S. A. S.; acciòche il detto Mo. di Cappella sia riconosciuto fedelissmo. à Monsignore il Principe Alessandro, e à tutta, la Serenissma casa e famiglia di Virtemberga.

(Actum d. 31 Decembr. 1701.)

ad 18. membr. 1) Der Cusser hab Ihm selbst gesagt, dass der Venturini und La Rose ihne durch den Printz Alexander von seiner charge bringen wollen. Er deponent habe zwar desswegen keine Zeugen, könne es aber mit einem aid auf erfordern behaubten. ad membr. 2) Als Er nun dises dem Venturini vorgehalten, habe so wohl derselbe als der La Rose es gelaugnet, und sich verwundert, dass Kusser dergleichen gesagt haben solle, der La Rose auch gleich Jhn deponenten zu dem Prinz Alexander selbsten geführt, um diese unwahrhaffte Zulag zu widerlegen, da dann Er deponent des Cussers vorgeben dem Printzen selbst vorgetragen, Jhro Durchl. der Prinz aber gleich darauf geantwortet, dass solches eine Unwahrheit sey, und der La Rose vielmehr eine satisfaction an Jhne deponenten zu haben, offters contestiert habe. membr. 3) wegen der Drohung sich an dem Cusser zu rächen, will Er nichts wissen. Seit der Zeit aber, dass Cusser Jhne ver-

klagt, habe Er öffters gesagt, weil Er unrechtmässig verklagt worden, so sey er genötigt, sich wider Jhne zu defendiren.

Auf dieses hat Er Rubini auch zerschiedene Klagen wider den Cusser eingegeben, welche durchgangen und abgelesen worden.

Cum bono Deo.

Actum den 2. Januarii 1702.

Francesco Venturini Jtaliano: der als testis von dem Cusser allegirt worden in zerschiedenen Stückhen, wurde erinnert die warheit ohnpassionirt zu sagen; So dass Er solches auf erfordern mit einem aid behaubten können.

ad 6. deponirt Er neben den Saidel, Ricci, Campioli, dass als Sie einsmals im Garten spatziren gangen, und Einige und Jhme gesagt, der Cappellmeister habe ein schön present von Jhro Dl. dem H. marggrafen zu Durlach bekommen, da dann der Ricci gegen den Rubini gemeldt, wo dann Er sein praesent habe, dieser aber es übel aufgenommen, und gesagt, solle sich seiner nicht moquiren, oder Er wolle Jhm den Degen durchs gesicht ziehen; Es sey aber in seinem Beisein nichts weiter geschehen, in specie sey der Cappellmeister nicht darbey gewesen; Es habe zwar derselbe Jhme Zeugen nach der Hand gesagt, dass Er dem Rubini dieses verwiesen habe, Er aber hab es nicht gehört, könne also auch nicht sagen, dass der Rubini die wort ausgestossen habe, als ob Jhro Dl. nicht capabel wäre, ihn zu straffen oder zu hohlen, wo Er sich finden möchte.

ad 9. Die Klag seye in seiner presenz geschehen, worauf der Cappellmeister, Er, und der Rubini hingegangen, den Diener anzutreffen, wie Sie denselben nun angetroffen, haben Sie ihm alle und sonderlich der Rubini selbsten solches Jhme verwisen, und der Rubini Jhme gedrohet, ihn fortzuschickhen, mit Vermelden, ob Er meine, Er sey zu Boulogne; der Diener aber habe sich nicht viel daran gekehrt, sondern als der Cappellmeister gedrohet, Jhne einsetzen zu lassen, gesagt, wann Jhn jemand angreife, so werde Er sich defendiren, der Rubini aber habe denselben in 2 oder 3 Tagen hernach hinweggeschickht. Ob der Cusser dem Rubini und wie viel gelt geliehen habe, wisse Er nicht, wohl aber, dass

Er demselben es versprochen habe, umb diesen Diener damit abfertigen und fortschickhen zu können.

ad 17. Ob der Cappellm. Jhne zu dem Rubini geschickht habe, das Jhme schuldige gelt zu fordern?

Resp. Venturini. Ja. Und zwar 30 fl. wovon Cappellm. 8 fl. empfangen zu haben gestanden; und also Er Venturini noch 22 fl. fordern sollte: worauff der Rubini geantwortet, Er sey zwar dem Cusser 30 fl. schuldig gewesen, sey Ihm aber praesenter nur 2 fl. schuldig. Und dass darum weil Er den Cappellmeister seinen Verdienst bey dem Scholaren Rumpus einzunehmen assignirt habe, so lang und viel, biss die 30 fl. bezahlt seyen, und Er Cappellmeister solches angenommen und bereits 8 fl. auf solche Weise von dem Rumpus empfangen habe, dahero Er ferner damit zu continuiren belieben möchte. Womit aber der Cappellmeister als Zeug Jhme solches referirt, nicht content sein, sondern sein paar geliehenes gelt auch wider paar zurückhaben wollen, und verlangt, dass Er dem Rubini sagen sollte, wann Er Jhn nicht bezahle, so müsse und werde Er demselben einen arrest auf seine Gage legen lassen; welches Er Zeug dem Rubini angezeigt, diser aber dargegen sich dergestalt darüber entrüstet, und gesagt, wann Cusser Jhme seine Gage wegen dieser Schuld arrestiren und eine solche action gegen Jhne als einen galant huomo thun werde, sey er eine raza d'un Beccoveduto. mit vermelden, wann es in Jtalien wäre, so ginge die Sach anders. Von weiteren Bedrohungen wisse er nichts.

ad 18. Als der Rubini Jhme disen bezücht gesagt, so habe Er Zeug solchen als ohnwarhafft wie billig gelaugnet, Er aber solches mit einem aid von dem Cusser vernommen zu haben, affirmirt; so habe der La Rose, der auch darbey gewesen, gesagt, Sie wollen die warheit Jhm zu lernen, zu dem Printzen gehen; welches auch Sie Beyde gethan, Er aber nicht mitgegangen.

Actum d. 2. Januarii 1702 à meridie.

Der Hofmusicus La Rose, ein frantzos, wurde auch erinnret, wie oben der Venturini; darauff Er handtreu von sich gegeben, die warheit zu sagen.

ad 17. . . . . der bey solchen puncten angeführten umständen deponirt Er; dass als der Venturini des Cussers antwort, und dass Er dem Rubini seyne Gage arretiren lassen wollen, referirt, der Rubini sich dergestalten in Eifer herausgelassen, dass Er gesagt, Jch bin dem Cusser mehr nicht als 2 fl. schuldig, dann Er bereits im nahmen meiner bey meinem scholaren Rumpus 8 fl. angenommen, allwo Ich Ihm noch 12 fl. angewisen, die Er auch erheben mag, ferner hat Er Cusser mir bei der Visitation 8 fl. zu viel eingenommen, und mich darum betrogen, dann Cusser Jhm zwar 6 ducaten geliehen, aber sich von der Visitation 8 Ducaten restituiren lassen, wie das aussgestellte billet zeigen werde. Ueber Abzug welcher Ich nur noch 2 fl. schuldig verbleibe. Wann aber der Cusser mir die Tort thut, und meine Gage arretiren wird, so thuet Er daran als ein beccoveduto, und wann es in Jtalien wäre, wolte ich Jhm eine Sclopetade geben, welches alles, so viel Er von dem Jtalianischen verstehen können, dessen Er sonsten nicht mächtig seye, des Rubini Aussag gewesen.

ad 18. Der Cusser habe, wie der Rubini Jhm Zeugen referirt, zu dem Rubini gesagt, Er solle nicht zu Jhm deponenten in das Hauss ziehen, dann Er sein, Cussers, und auch des Rubini grösester feind sey, und in specie Er La Rose und der Venturini sich zusamen verbunden haben, Jhne Rubini durch hülff des Printzen Alexander von der music zu bringen. Als nun Rubini Jhme Zeugen dises alles referirt, habe Er nicht nur über des Cussers Vorgeben, dass Er dessen feind sein sollte, sich sehr verwundert, indem der Cusser Jhme alle imaginables caresses offentlich und privatim gemachet, Jhne embrassirt, und alle Zeichen eines guten Freunds von sich spühren lassen, sondern auch, dass Er dergleichen wider den Rubini im Sinn haben sollte, verwundert, dahero auch solches gleich der Rubini in faciem widersprochen, und begehrt, dass Er gleich mit Jhme zum Cusser gehen solle, welchem Er dises vorhalten wolle; Jndem aber der Rubini nicht mitgehn, und mit dem Cusser nichts zu reden oder zu tun begehrt, sondern von Jhme verlangt, dass, wann Er unschuldig seye, Er mit Jhme zu dem Printz Alex-

ander gehen solle. Welches Er sogleich eingewilligt, Sie beyde sich auch anmelden lassen, da dann der Prinz zu ihnen herausskommen, des Rubini Klag und Vortrag angehöret, darauff aber alsogleich gesagt, dass der La Rose an diesem Bezücht gantz unschuldig sey, auch mit Jhme nie anders, als mit aller honnéteté von dem Rubini geredt, und Jhne das Zeugnus gegeben habe, dass Er sein Jnstrument wohl tractire, und ein guter Musicus seye; wie dann auch besagt Jhro Dl. ferner gemeldet, Sie wären kein Fürst, der capabel oder gewohnt wäre, dergleichen Sachen zu thun, und einen umb seinen Dienst zu bringen. Der Cusser könte sein Maul wohl halten, oder Er wolle Jhm 100 Prügel geben lassen.

imposito silentio dimissus.

Der Campioli Jtalianer, dessen in dem 6. puncte gedacht worden, wurde auch verhört praevia admonitione, wie bey denen vorhergehenden testibus geschehen.

ad 6. Er wisse sich wohl zu erinnern, dass Er einsmals darbey gewesen, als der Rubini und Ricci einen Disput miteinander gehabt, und der Rubini jenen in den Bart zu hauen gedrohet; ob aber der Cappellmeister darbey gewesen, könne Er sich nicht erinnern, viel weniger dass Er dem Rubini einigen Verweis gegeben, oder dass derselbe den Herzog verachtet habe. Erinnere sich auch nicht, was die Ursach des Zanckhs gewesen. Wurde nochmal bey seinem aid erinnert, die warheit zu sagen, und seinen Landsmann Rubini nicht zu consideriren; sonderlich da andere testes schon gesagt haben, Er sey darbey gewesen. Darauff Er geantwortet, Er wolle sein Gewissen nicht beschwehren, Er wisse sich einmal nichts weiteres zu erinnern, als was Er bereits gesagt habe. imposito silentio dimissus.

Jsaac Seidel, Teutscher, wurde auch admonirt uti praecedentes, und zwar ad punctum sextum und Angelobung an aides statt.

ad 6. Möchte wissen, in was Gelegenheit dises geschehen sein solle, damit Er sich der Umständ erinnern könne: doch falle Jhm bey, dass Er Zeug neben dem Cappellmeister, dem Campioli, Rubini und andern gegen das Cammer Rath

Hauss spatziren gegangen, der Ricci aber nicht zugegen gewesen, der Rubini, so damal mit dem Cusser gut Freund, mit dem Ricci aber feind gewesen, wisse die particulier ursach nicht, sich vernehmen lassen, der Ricci sey ein solcher und solcher, Er wolle Jhm noch eins ins Gesicht hauen, worüber Er Zeug ihm das verwisen, so auch nachgehends der Cusser gethan, mit Vermelden, dises gehe nicht an, man mache es alhier nicht wie in Jtalien. Dass aber Rubini etwas wider den respect Jhro Dl. geredt haben sollte, erinnere Er sich nicht. imposito silentio dimissus.

Actum den 3. Januarii 1702.

Wurde der Cappellmeister vorgefordert, und Jhme des Rubini Aussag sowohl, als auch der testium depositiones vorgelesen. Der dann

ad 3 regerirt, dass der Rubini wegen seiner üblen Kleidung alhier nicht aussgehen wollen, oder können, werde der Seidel und andere wohl wissen; So dass Er bey dem Gewölbsverwalter vor ein Kleid repondiren müssen; und Jhm dadurch biss er bezalt worden, darum viel chagrin gemacht, dann Er zwar monatlich 10 fl. zu bezahlen versprochen, es aber nicht gehalten habe, und der Gewölbsverw. ihne zimlich hart angefordert habe.

ad 4. Was Er Jhm in Jtalien versprochen, sey aus Civilität geschehen und gar aus keiner obligation.

ad 6. Verlanget mit den Zeugen insgesamt confrontirt zu werden, da Er Sie aller umbstände erinnern, und dadurch die warheit seines asserti dociren wolle. Jn confrontatione wollte der Campioli sich keines weiteren Umbstands erinnern, als was Er in seiner ersten Verhör aussgesagt habe, es möge geredet worden sein, was da wolle, so erinnere er sich doch nichts weiters.

Der Saidel aber erinnerte sich auf des Cussers Vorhalten und Anerinnerungen noch dises, dass der Rubini sehr entrüstet gewesen, und sehr auf der Gassen geschriehen, Cusser aber und andere ihn davon abgemahnet und in specie gesagt, Er Rubini sey nicht in Jtalien, es gehe alhier nicht an, die Fürsten haben lange Händ, und können einen wohl zur raison bringen; will aber der wort sich nicht er-

innern, dass Rubini gesagt haben sollte, der Hertzog sey nicht capabel, ihne zu greiffen; der Rubini hab als man Jhme sein Schreyhen abgewöhnet, gesagt, er considerire keinen Menschen und frage nach niemand nichts. Er deponent sey nicht so nah bey allen gewesen, sondern um etwas auf die Seite gegangen. Daher ihme wohl ein und anders, so geredet worden, entgangen sein möchte. Begehre dahero dem H. Cappellmeister nicht zu widersprechen. — Venturini hatte auch sollen hierüber nochmahlen verhört und confrontiret werden, Er hat sich aber mit der Unpässlichkeit entschuldigt.

ad 7. Verlangt Cusser, dass der Nicolo möchte gehöret werden.

ad 8. Der Rubini habe den Diener darin defendirt, dass Er nach italianischen Gebrauch das Messer ergriffen habe; der Ricci sey darbey gewesen, Er werde aber nichts wider den Rubini deponiren: sie haben Beyde ihn in seinem Hauss überlauffen, und ein grosses Geschreyh geführt. Er hab sie auch componirt, dass Einer zur rechten, der andere aber linckher Hand nach Hauss gehen solle, um sich nicht zu brüskiren.

ad 9. Der Rubini hab Jhn selbst um das gelt angesprochen, und Er sich nicht darzu offerirt. Uebrigens bleibe Er bei dem, so in articulo enthalten.

ad 12. Man solle den Gewölbsverwalter darüber hören.

ad 13. Man solle die action mit dem Campioli ansehen, und den Nicolo darüber hören.

ad 14. Was es den Rubini angehe, wie Er sich in der Cappelle mit andern aufführe. Wann Er etwas sage, wisse Er auch die raison darzu.

ad 15. Er hab Jhm Rubini nichts versprochen, da Er Rubini zumal expresse gesagt, dass Er nicht capabel seye, wann ein Schad geschehe, denselben zu bezahlen. Habe auch den Knecht ohne seinen consens bestelt, welches, wie Er deponent von dem Knecht erfahren, Ihme expresse sagen lassen, dass Er das Pferd Ihm nicht geben könne, wolle auf ein andermahl ihn mitnehmen, und freyhalten.

ad 16. Der Rubini habe Jhme auf der Raiss wohl von 84 fl. so das Jnstr. ihne gecostet, bey dieser occasion aber niemahlen

von 84 fl., sondern nur von 50 fl. gesagt, und höchstens endlich die 60 fl. begehrt; wann nemlich Jhme die Bezahlung nicht bald geschehe. Und sey die pure Unwarheit, dass Rumpus die 50 fl. ex errore eingesetzt habe, indem derselbe jederzeit gegen Jhne deponenten nur von 50 fl. gemeldet habe. Bittet denselben hierüber zu verhören. Der Rumpus hab Jhn gefragt, ob das Jnstrum. 50 fl. werth sey, darauff Er gesagt, dass es gegen des La Rose Jnstrument 100 fl. werth sey. Dass aber der Rubini als die resolution auf des Rumpus Memorial um etwas sich verweilet, Jhne deponenten immer angelassen, und die Bezahlung mit grosser Heftigkeit und Ungestüm urgirt, und wie Er allen respect gegen Jhn verlohren habe, werde Mad. Bex, und der Cammerdiener so aus Pohlen gekommen, wissen und attestiren. Sey auch im übrigen die pure unwarheit, dass der Rubini die von ihm angeführten Reden gegen Jhne gesagt habe.

ad 17. Der Venturini habe Jhm nicht aussgericht, dass der Rubini Jhme den Rumpus angewisen haben wolle, sondern Er habe allein von anderm gelt, so man Jhme Rubini in der Cantzley hinweggenommen haben solle, dass Er Jhme desswegen mehr nicht als 2 fl. schuldig verbleibe, geredet: gestehet aber dass Er von des Rumpus Salario 8 fl. eingenommen habe, im nahmen des Rubini, und wann der Venturini Jhne anfangs dahin gewisen hatte, würde Er wohl zufriden gewesen sein. Dass Er aber im nahmen des Rubini solte 2 Ducaten mehr, als Er Jhm gelihen, bey der Visitation gefordert haben, ziehe Er pro summa injuria an; und negire es durchaus. wolle seine Rechnung von H. Visit. zurückh begehren, und sich darin ersehn. Und sey nun gnug erwisen, dass Er Jhne injurirt und gedrohet habe, bitte desswegen um satisfaction, werde Sie auch bey Serenissimo selbsten suchen.

ad 18. negirt durchaus, dass Er dergleichen je geredet habe gegen den Venturini. und das under hohem Betheuern. Behaubtet im übrigen die warheit seines articuls. La Rose hette vorher zu Jhm kommen, und nicht gleich zum Printzen gehen sollen. Habe dadurch nur intendirt, eine Ungelegenheit Jhm über den Hals zu ziehen.

Hierauff wurden die von dem Cusser ferner allegirte testes theils ad audiendum, theils aber ad confrontandum vorbeschieden.

Actum eod. à Meridie.

Nicolaus Nicolo Musicus aus München, gelobt auch an, die warheit zu sagen: diser deponirt nun

ad 7. der Rubini hab Jhn wegen einiger pagatellen die nicht zu melden sind, bey dem Cappellmeister etlichmal verklagt, der Cappellmeister aber Jhme deponenten jederzeit zugesprochen, gedult mit dem Rubini in ansehung seiner zu haben, und habe jederzeit die Sach so gemittelt, dass Sie noch einige Zeit beisamen geblieben seyen. — Einsmals hab Er Jhn verklagt, weil Er den Stubenschlüssel bey sich behalten, dass Rubini nicht in das Zimmer gehen können, ferner, dass Er Zeug in der Nacht die Fenster aufgesperrt, um den starken Tabacrauch welchem der Rubini so sehr ergeben, und Er Zeug nicht leiden könne, hinausszulassen.

ad 13. weil sich der Rubini mit vielen bald mit dem Ricci bald mit andern sich gezankt, so sey die Fama gewesen, dass Er zanckhsüchtig und handelsüchtig sey; Zeug aber könne nicht ad speciem gehen; doch sey disses gewis, dass Cusser denselben immerzu defendirt, und entschuldigt, dass Er die Landesart nicht wisse, und sich schon besser nach und nach regeln werde. Allegiert das exempel, da der Cusser die Händel des Rubini mit dem Castraten auch wider gütlich beygelegt. Dass aber der Rubini in seiner Antwort ihn ferner bezüchtigt, als ob Er Jhme seine Knöpfe genommen, und die Musicalia auf den Boden geworffen hatte; sey das erstere wohl geschehen, weil Er Zeug Jhme auch sein weisses Zeug, und Halstücher aus guter Freundschafft angethan, und Er aus eben dergleichen ursach seiner mobilien sich auch bedienet. Die Musicalia hab ein geistlicher Director Musices, so bey Jhnen gewesen, aus raillerie auf den Boden geworffen. Er Zeug hatte mehr ursach gehabt, Jhn zu verklagen, als Jener an Jhme.

imposito Silentio dimissus

Ricci, Jtalianer, wurde nach ihme abgenommener Handgelübd verhört.

ad 8. Es sey nicht ohne, dass der Rubini in Absenz des Cussers gesagt habe, Es gebühre Jhme, und nicht dem Ricci die correction seines Dieners; welches Er auch thun wolle; habe auch nichts grosses daraus gemacht, wan auch derselbe das Messer schon ergriffen hätte (welches Er doch nicht gethan, sondern es allschon in der Hand gehabt), weil es eine Jtalianische manier seye. Der Ricci hette seinen Diener nicht mit worten straffen, sondern es ihm anbringen sollen. So Er Jhm Zeugen gleich anfangs, und auch vor dem Cappellmeister gesagt; der Cappellmeister aber habe alles in der güte beigelegt, weil es keine grosse affaire gewesen. — imposito silentio dimissus. — Gewölbsverwalter Eisenbach wurde ebenmässig in Handgelübd genommen.

ad 12. Der Gewölbsverwalter hat folgendes in Conto vorgezeigt, welches allein von dem Cappellmeister underschrieben, aber weder des Rubini noch anderer nahmen darin gezeichnet war, da doch die darin specificirte wahren nach Ausserung des Eisenbachs von die 3 Jtalianer aussgenommen worden, wie viel ein Jeder daran schuldig sey. Er müsse sich contentiren mit des Kussers underschrift. Der Cusser habe vor den Rubini gut gesprochen; auch Kraft seiner Handschrift versprochen, dassweil die Leuth nemlich diser und anderer Jtalianer, auf einmal nicht aufkommen können, ein Jeder alle Monat 10 fl. bezahlen solle. So aber nicht geschehen, dahero Er testis den Cusser angefordert, darauff aber von Jhme schlechte Vertröstung bekommen, doch den Rubini erinnern lassen, zu bezahlen, worauff auch der Rubini 25 fl. auf einmal bezahlt, die Schuld sey abernoch nicht gar abgestattet.

Gottfried Reinhard Rumpus Musicus wurde verglübdet wie die vorhergehende.

ad 16. wie die Herrschaft Jhm erlaubt, dieses Jnstrument Violoncello zu lernen, und das Lehrgelt Jhme zu geben bewilligt, so habe Er sich auch um ein Jnstrument beworben, und als der Rubini sich selbsten, da er des La Rose Jnstrument schon um 50 fl. gekaufft hatte, zu dessen verkauff offerirt, so habe Er Jhm gesagt, dass Er solches entweder vor sich

selbst kaufen und ein memor. eingeben wolle, dass man Jhme das gelt vorschiessen und an seiner Gage rabattiren möchte, oder Er wolle zuweg bringen, dass es in die Cappell gekauft werde; worauff er auff beyderlei conditionen ihme das Jnstrument umb quinquaginta florenos gebotten; auf welches Er das memorial eingereicht, als aber die resolution verzogen, habe Rubini bey dem Cappellmeister, dem Er rat. die Bezahlung angemahnt, 60 fl. praetendirt, da Er doch gegen Jhm nie mehr als 50 fl. gebotten. Sey also gar kein error begangen worden, dass Er 50 fl. in das memorial gesetzt habe. Rubini hab Jhm zwar nach der Hand dasselbe bestreiten wollen, dass Er gefehlt habe. Er aber widersprochen, und endlich gesagt, hab Jch gefehlt, so hab Jch gefehlt. Jn confrontatione beharrt Rubini, dass Er nie von 50 fl. sondern von 60 fl. allezeit geredt, und als Er von dem rumpus gehöret, dass Er nur 50 fl. in das memoriale gesetzt, es gleich widersprochen, Welchen letztern umstand Rumpus eingestehet, darbey aber saget, dass Er es Jhm gleich widersprochen; Rubini aber sagt, dass Er den Jrrthum erkannt, mit disen Worten si feci errorem, feci illum, potest esse, quod fecerim errorem. Welches Rumpus auch eingestehet und, um Frieden zu haben, dieses gesagt zu haben bekennet. Habe sich offerirt, wann die 10 fl. einen Streitt machen solten, solche vor sich zu bezahlen. Rumppus sagt endlich, dass als die resolution von der Visitation lang nicht erfolgt, der Rubini gesagt, Er wolle zu dem Herzog selbsten gehen, Er müsse Jhm sein Jnstrument um 84 fl. bezahlen, wie es Jhn auch gecostet habe. Wann die Visitation solches vor Jhn nicht um 50 fl. kaufen wolle. Rubini negirt durchaus, dass Er die 60 fl. auf den casum verstanden habe, wann die Herrschaft das Jnstrument kaufen werde, und beharret, dass Rumpus nach der Hand zu Jhm kommen, und gesagt dass die Visitation ihm kein gelt vorschiessen, sondern vor die Cappell das Jnstrument kaufen wolle. Worauff Er gleich gesagt, so muss die Herrschaft mir 84 fl. dafür bezahlen, Rumppus widerspricht dises, dann Er es nicht gewusst habe, dass die Visitation es vor sich habe kaufen wollen. Rubini aber beharrets.

Rubini wurde wegen des in

ad 18. von dem La Rose angegebenen umstands, dass Er dem Kusser eine sclopetade geben wolte, wan es in Jtalien wäre, verhört, darauf Er respondirt, Er sey damal in Zorn gewesen, wisse nicht mehr aigentlich, was Er gesagt, könne nicht sagen, dass Er von der sclopetade geredt, oder nicht davon geredt habe. Könne sein, könne nicht sein. Worauf die vorgehabte confrontation mit dem La Rose underlassen worden. Es hette auch wohl ein und anders in confrontatione mit dem Cusser und Rubini erlernet werden können, Es hat aber Cusser wider die confrontation protestirt.

Actum den 5. Januarii 1702.

H. Johann Georg Horn Visit. Cancellist und Hofmusicus wurde auch vorgefordert, weil Er in dem Cusserischen an den H. Hofmarschall erlassenen Schreiben, von dem Cusser allegirt worden, als ob der Rubini neue Bedrohungen hette ausgestossen, und Horn solche Jhme referirt.

Der dann auff von Jhm genommenen Handgelübde deponirt, dass Er vor sich selbst nichts wisse, noch etwas dergleichen von dem Rubini gehöret habe, sondern es habe der Ricci, so bey Jhm in der Cost seye, nur gegen Jhne gemeldet, Er höre, dass Cusser dem Rubini seine Besoldung wolle arrestiren lassen, welches aber grosse ungelegenheiten geben dörffte, darbey gemeldt, wolte wünschen, dass solches dem Cusser hinderbracht, und Er darvon abgehalten werden möchte, indem Er nicht gern wolte, dass ein oder dem anderen theil ein ohnglückh zustossen möchte. Worauff Er solches dem Cusser referirt.

Actum den 7. Januarii 1702.

ad 16. Wurde der bey dem 16. puncte als testis von dem Rubini genante Zeug Hildebrand verhört, und dessen deposition in margine allda verzeichnet.

ad 16. Wie auch der Sr. Ricci cujus deposit. et ibi vide.

ad 17. Ferner wurde wegen des 17ten punctes des Çussers bey der Visitation eingegebene Rechnung erfordert, umb zu sehen, was derselbe wegen des Rubini aigentlich erhebt

habe. Da dann sich ergeben, dass Cusser in die Rechnung eingesetzet, Erstlich 24 fl., welche Cusser Jhme Rubini auf seine Gage vorgestrekt, und dann gleich auch 8 fl. die Er Jhm in der Reiss und zu Venedig zu seiner Notthurft vorgestreckht habe. Welche 8 fl. aufgewendet worden zu sein, Rubini nicht abredig sein kan, aber dargegen sagt weil Jhme alle Notthurft auf der Reiss von Herrschaftswegen versprochen worden, solche Jhm an seiner Gage nicht abgezogen werden sollen: dergestalten, dass der Cusser nichts in seinen Beutel geschoben, sondern nur das was er ausgelegt, in die Rechnung gesetzt und Er nicht darfür kan, dass die frstl. Visitation disen puncten der 8 fl. nicht under die gemein Reisscosten passiren, sondern Jhn solche an der Besoldung defalcirn lassen; Kraft eines an die H. H. Kirchenkastensverwalter ergangenen decreti dass dem Rubini 32 fl. an der Gage abgezogen werden sollen, welches der secretarius selbst gesehen: als nun dises dem Rubini vorgehalten worden, und dass Er gesagt habe, der Cusser hab zu viel eingenommen, und nach der deposition eines testis (La Rose) Jhn darum betrogen habe, wolte Er dises letztere nicht eingestehen; auf die umstände aber wegen der 8 fl. antwortet Er, dass Er sich nur gegen den Cusser desswegen beschwert und die restitution diser 8 fl. begehrt habe, weil Er Jhm die Raiss frey versprochen; Er habe aber Jhm nicht darzu verholfen, oder ein wort vor Jhn zu reden begehrt. — Es hat zwar die confrontatio mit dem La Rose wollen vorgenommen werden, es ist aber derselbe nicht zu haben, sondern in der Comoedi gewesen.

Cusser wurde auch über disen umbstand, ob der Rubini dise 8 fl. von Jhme jemals praetendirt, oder verlangt, dass Er sich seiner bey der Visitation annehmen solle, vernommen, der dann respondirt; dass dieses niemalen geschehen, und Er die 8 fl. Jhme auf der Reiss und zu Venedig geliehen habe, weilen Er mehr gebraucht als ein anderer, der keinen Knecht gehabt; welchen derselbe mitgenommen, ob Er Jhm schon solches zu thun widerrathen habe.

Staat und Ordnung.

Jch Johann Sigmund Cusser Bekenne hiermit, dass der Durchläuchtigste Fürst und Herr Eberhardt Ludwig, Hertzog zu Württemberg und Teck, Graf zu Mömpelgardt, Herr zu Heydenheim, Mein Gnädigster Fürst und Herr zu Dero Obercappellmeistern, über Dero fürstl. Hoffcappell, in der mir vorhinn angewisenen competenz mich gnädigst declarirt haben, dass ich in solch meinem Ambt und Dienst mich nachfolgendt, mir hiermit ertheilendem Staat und Ordnung zu verhalten auch Deroselben einen gleich lauttenden Revers dargegen auszustellen und zwar

Erstlich solle Jhro Hochfürstl. Dl. ich getreu und hold, auch gehorsam und gewärtig seyn Jhrer Hochfürstl. Durchl. Nutzen und Frommen nach besten meinem Vermögen schaffen und fördern, hingegen schaden, warnen und wenden, demnechst auff dero Landhoffmeister, Burgvogt, auch Kirchenraths Directorn und Räthe als von Jhro hochfürstl. Dl. verordnete Superintendenten dero Fürstl. Hoffcappell all gebührenden respect und auffsehens haben, und dem, wass von Deroselben wegen Sie mir mundt oder schrifftlich anzeigen werden, jedesmahl schuldigen Gehorsam gleich Jhro Hochfürstl. Dl. selbst leisten, auch dero Cappellordnung und Befelchen, die Sie schon ertheilt, oder auch noch für auss dero Cappell und meines officii halb verordnen und geben werden, unterthänigst nachgeleben, wie nicht weniger sonst als einem getreuen, redlichen Diener geziemt und gebürt mich in allem ohnclagbar erzeigen, aufführen und verhalten.

Zum andern, solle ich der Meinen alleinseeligmachenden Religion Augsspurgischer confession mit Mund und Hertzen beständig zugethan seyn und verbleiben, auch denen libris symbolicis und der formulae concordiae mich subscribiren.

Drittens solle ich alss declarirter Obercappellmeister dero fürstl. Hoffcappell dirigiren, weil Jhro Hochfürstl. Dl. aber mit noch Einem Cappelmeister, nemblich dem Theodoro Schwartzkopff versehen seyndt, dem die Mitt-Direction derselben seinem Staat gemäs bleibet, mich mitt selbigem fried- und verträglich begehen, sonderlich wegen Aufführung der Stuck, warbey mir der Vorzug zu lassen, freundlich vernemmen, auch in allen Vorfallenheiten der Cappell mit selbigem behörig communiciren und damit die nöthige gute Harmonie zwischen unss Beeden dergestalt cultiviren, dass

beederseits der nöthige respect bey denen Untergebenen erhalten, und Jhro Hochfürstl. Dl. mit ohnnöthigen Klagden ohnbehelliget bleiben mögen.

Vierdtens, wie ich der Jugend u. gantzer Cappell selbst mit einem erbaren, auffrichtigen, fridlichen und christlichen Wandel geflissentlich vorzuleuchten hab, also solle ich auch meine sorgfältige und getreue Aufsicht auff Jhrer Hochfürstl. Dl. Hofmusicos und Cappellknaben haben, dass auch solche ein ehrlich und christliches Leben und Wandel führen, hergegen des zuvielen Zechens, umblauffens, Spielens und anderer exorbitantien sich allerdings bemässigen, auch gegen mir, und dem Cappellmeister Schwartzkopff als ihre Vorgesetzte den behörigen respect und Gehorsam, soviel die music und Cappell betrifft, jederzeith ohnclagbar erweisen thuen, dargegen ich selbige zu ihrer Schuldigkeit glimf- und bescheidenlich anzuweisen, und honettement zu tractiren von selbst weissen werde.

Fünfftens, solle ich die genaue und verlässige Oberaufsichth tragen, dass die jedesmahls vorhandene Cappellknaben in gutter disciplin und Obacht beständig gehalten, zur Frombkeit und fleissigem Gebett auch Lesen, Schreiben, Rechnen, und denen bonis literis, nach dem jeder die Fähigkeit hatt, wie nicht weniger zur Bescheiden- und Höflichkeit, auch Reinlichkeit an Leib und Haaren, Kleydern und weissem Gezeug, fleissig angezogen, von Bossheit, Unsauber- und Liederlichkeit hingegen abgehalten, und wann sie sträflich erfunden werden, correction und straff mit gutter Bescheidenheit gegen sie fürgekehrt: sodann, dass sie in der Kost gegen dem verordneten Kostgeldt mitt dem Essen nothürfftiglich und wolgekocht unterhalten, auch mit Kleydern und weissem Gezeug, Ferder und Bethgewand, (warüber ein Jnventarium zu halten, und wie das neumachende jederzeith fleissig einverleiben, sohingegen das alte gegen Empfahung des neuen, damit das Jnventarium allezeith ergäntzt geführt werden bessern zu lassen) zu behöriger Zeith versehen werden, und sie bey denen Auffwarttungen sauber, modeste und ohnärgerlich erscheinen mögen.

Sechstens, wie aber das Hauptabsehen, warumb Cappellknaben auffgenommen und unterhalten werden, die Music ist, dass wir sowol vocaliter, als instrumentaliter dabey zu gebrauchen unterrichtet und fähig gemacht werden, also hab ich Obercappellmeister

auch genaue Achtung darauff zu geben, dass sie in der Music durch diejenige, denen davon information committirt ist, besten Fleisses informirt, auch zur pünctlichen observirung der Stunden, die sie sowol zum Singen, als auss Dero Gnädigsten Bewilligung zur Erlernung ein- oder anderen Jnstruments anzuwenden haben, angehalten, zu andern Hauss und Trempelarbeiten hergegen, so ihnen an ihren studiis und exercitiis hinderlich, nicht missbraucht werden: Wann dann aber ein Knab in der Stimme zu mutiren beginnt, oder auch schlechte profectus sich zeigen, und die information an ihm nicht anschlagen wolte, oder auch sonst grosse Bossheit u. incorrigibilität, sich hervorthun solte, hab ich Jhro Hochfürstl. Dl. oder eingangs gedachten dero Räthen solches zeitlich anzuzeigen, darmit die mutirend- oder zur Music nicht genugsam tüchtige nach Befinden anderwerts accommodirt und ihnen fortgeholffen, die bosshafftigen aber böser consequenz vorzukommen, ab- und fortgeschafft werden können: demnechst, wann man wiederumb andere subjecta an der abkommenden Stelle haben muss, durch gehorsambsten schrifftlichen Bericht zu Dero fürstl. Kirchenrath andere tüchtige, so schon einen feinen Anfang und Fundament in der Music, auch schöne helle und nicht zu schwache Stimmen haben, vorzuschlagen, damit allda die weittere Erkundigung darüber eingezogen und so folglich mitt Gutachten an Jhre Hochfürst. Dl. gebracht werden möge.

Siebendens hab ich mit Ernst daran zu seyn, dass die gesambte Hofmusici und zwar sowol Jnstrumentisten als Vocalisten, so offt sie in der Cappell oder vor Jhrer Hochfürstl. Dl. Tafel, und Bey Bals ufzuwartten haben, wie auch zu Opern und denen musicalischen Proben und Exercitien erfordert werden, jedesmal auff die bestimmte Zeith und an dem ihnen benennenden Orth, sich gehorsamlich einfinden, ausser, wo Jhro Hochfürstl. Dl. ein oder andern disser oder jener Aufwartung auss sonderbahren Ursachen überhebt hetten, oder noch fürter dispensiren würden, da solche mit Vorbehalt der extraordinar Fäll, insofern als sie es ihnen bewilligt, damit gleichwol zu verschonen: Jch solle auch Achtung geben, dass das Choralgesang in Dero Hofcappell durch den dazu bestellten Cantorem u. die zugehörige Knaben wollautend geführt, auch an Sonn- Fest- und Feyertagen die Jnstrumentisten, wie es hie bevor üblich gewesen, mit ihren Jnstrumenten einstimmen lassen: und weil

Achtens, zu mehrer Perfectionnierung der Hofmusicorum und Cappellknaben auch folglich fertigerer Aufführung der Musiquen viel daran gelegen, dass die musicalische Proben und exercitien, es sey zu Kirchen Stucken oder Opern, oder auch Auffwartung vor dero Fürstl. Tafel fleissig gehalten werden, alss solle ich daran seyn, dass nach dem Herkommen deren wochentlich ordinarie drey gehalten, und dabey auch die neue Stuck, so ich oder der Cappellmeister Schwartzkopff von Zeit zu Zeiten componirt, mittprobirt werden; und gleichwie

Neundtens, Jhrer Hochfürstl. Dl. die Auffnahm dero Fürstl. Hofcappell sonderbar angelegen, dieselbe auch in solchem Absehen selbige mit mehrern tüchtigen musicis bey einiger Zeith verstärckht, zumahl auch mich als Obercappellmeistern angenommen: bey wolbestellten cappellen aber viel auf neue Compositionen an Kirchen- und Tafelstucken auch operen gesehen, und eine wolständige Aemulation, welche Cappell es der andern zuvorthut, beobachtet wirdt; alss versehen Jhro Hochfürstl. Dl. sich zu mir, dass ich mich nach meinen möglichsten Kräfften angreiffen, und mit neuen Stucken sowol als mithinn auch mit neuen Operen, die man andererorthen nicht schon aufgeführt, Dieselbe zu bedienen und zu contentiren, mithinn auch mich, um Dero Hoffcappell in mehrern renommé zu setzen, mir werde alles Fleisses angelegen seyn lassen.

Zehendens tragen Jhre Hochfürstl. Dl. zu Dero gesambten Hofmusicis das gnädigste Vertrauen, dass selbige ihren abgelegt- oder noch abzulegenden Pflichten und ihrer Schuldigkeit gemäss ihr officium willig, fleissig und geschickht verrichten, auch mir Obercappellmeistern und dem Cappellmeister Schwartzkopff gehorsamblich an Hand gehen, auch sonst sich erbar — und ohnclagbar aufführen werden. Solte aber Ungehorsam, auch sonst Fehl und Mängel bey einem oder anderm hervorthun, hab ich solche vor mich zu bescheiden, ihnen ihre Ungebür, es sey in Unfleis, Ohngehorsam oder sonst ohnzimblicher conduite mit Ernst zu untersagen, und zur Besserung mit Bedrohung dass ich es sonst an Jhrer Hochfürstl. Dl. berichten müste, zu erinnern, wann aber solche Vorstellung und exhortation ein- und andermahl nichts verfangen wolte, die Sach mit ihren Umbständen zuverlässig und ohnpassionirt dero Kirchenrathsdirectori und Räthen, wo aber etwas hochsträfliches vorkähme, Jhro Hochfürstl. Dl. Landthofmeister, oder, da diese Stelle

ohnersetzt, Dero Hofmarschall, Hausshoffmeister und Burgvogt zu behörigen weitern Einsehen, unterthänigst gelangen zu lassen, auch hierunder keinen zu schonen, so lieb mir die Beybehaltung dero Hochfürstl. Gnad seyn mag. Nachdem Jhro Hochfürstl. Dl. auch zum

Eilfften ernstlich wollen und verlangen, dass die vorhandene allerhand musicalische Jnstrumenten und Zugehör, sowohl als die bey Dero Hofcappell von Zeit zu Zeith gesamblete Capricornische Kressische, Maggische, Schwartzkopffische Meine und andere Kirchen, Tafel und Opernstück und Compositionen auch was von der Kirchnerischen Wittib u. sonst erhandlet oder auch durch dedicationen Bekommen worden, oder noch Successivé dazu gebracht wirdt, iedes mahl in guter Verwahrung gehalten, und für schaden auch abgang praeserviert, zumahl das darüber zu haltende Jnventarium fleissig geführt, was noch nicht einverleibt, oder künfftig noch ferner dazu kommt, Besonders auch meine von Zeit zu Zeith eigne neue Stück Opern und Compositionen, welche ich bey der Kapell allhier zulassen hab, inserirt, auch damit man dessen versichert sey, von viertel zu viertel Jahren ein Sturtz fürgenommen werde, dem Dieselbe dann und wann nach gutbefinden einige Dero Räthen Beywohnen lassen wollen, Alss habe ich solches wol in Acht zu nemmen und zu Bewerkstelligen, auch Deroselben darvor responsabel zu seyn, Besonders die Hof Musicos u. Capell Knaben anzuhalten mit denen ihnen unter Hand gebenden Jnstrumenten schon umbzugehen und nichts muthwillig daran zu verderben, widrigen fals Jhre Hoch-Fürstl. Dl. auff Beschehendes anbringen den Ersatz des schadens von denen Schuldhaften zu erfordern, u. den Belauff ihnen an ihren Besoldungen abzukürtzen gemeindt seindt: Jch solle auch was die Vorhandene Musicalische Stuck anbetrifft, ohne J. Hoch Fürstl. Dl. vorweissen und Erlaubnus niemand ettwas darvon Besonders aber keine von den Besten und Vornembsten communiciren oder abnotiren lassen, sondern vielmehr trachten, dass wann je etwas von alten gemein gewordenen mit Dero Bewilligung communicirt wirdt, dardurch andere gute frembde Stuck wechselweis erhalten werden.

Zwölfftens solle ich so lang ich in Jhrer Hoch Fürstl. Dl. Diensten stehen, auch in Dero Herzogthumben und Landen mich enthalten wirdt, an dero Landtracht und Ordnungen wie Besonders auch an Dero Hof-Ordnung und Beobachtung darinn enthaltenen Friedens gebunden seyn, und darwieder nicht handlen bey denen

darinn enthaltenen Strafen, wann auch zwischen Jhro Hoch Fürstl. Durchl. und Dero Zugehörigen und mir in Zeith solches meines Diensts sich Jrrung und Spänn zutragen würden, vor Dero Landthofmeister, Ober:Consistorial: und Kirchenräthen, oder wohinn ich von Jhrer Hoch Fürstl. Dl. weiter Bescheiden wirdt, recht geben und nemmen, auch mich deren Entscheidts, ohne Verweigerung oder weitteres appelliren, allerdingen sättigen und Begnügen lassen.

Zum Dreyzehenden, falls aber J. hochfürstl. Dl. meiner Dienst nicht mehr verlangen, oder auch ich auss Dero Diensten wider zugehen vorhätte, wollen Jhre Hochfürstl. Dl. mir, und solle Deroselben ich ein Viertel Jahr vorher ordentlich aufkünden, doch ich dabey gehalten sein, wann ich alsdann Spänn und Jrrungen mit Dero oder Deroselben Zugehörigen hette, solche annoch zu erörttern, und den aussfallenden Entscheiden gehorsame statt zu thun, auch eher nicht auss dem Land zugehen, oder wenigst mit Dero verwilligung desshalb genugsame Caution zu Leisten.

Vierzehends wollen Jhre hoch Fürstl. Dl. wegen des übrigen, was in solch mein Ambt Laufend vorfallen möchte, so in gegenwärttigem Staat-Revers nicht Specialiter enthalten Der Verordnung, wie auch diesen meinen Staat nach erheischender gelegenheit zu mehren oder zu mindern, Sich hiermitt vorbehalten haben.

Jn urkundt disses alles habe ich mich aigenhändig unterschriben, und mein gewöhnlich Pettschaft hierfür getruckht.

Gegeben zu Stuttgardt den 17 ten Aprilis Anno 1700.

(Fehlt Unterschrift und Sigel!)

Aus Geh. Rats Akten (Ludwigsburg), Kapellmeister, Kammer- und Hofmusiker 1596—1757. (Rubr. 42 No. 44).

Durchleuchtigster Hertzog
Gnädigster Fürst und Herr.

Nachdeme Ew. Hfrstl. Durchl. mittelst unterm dato 31. Jan. jüngsthin ertheilten decreti gdst. anbefohlen, über die gesambte Musicalien und Jnstrumenta, die sich bey dero Fürstl. Hofcappell befinden, ein vollständiges Jnventarium im Beysein beyder Cappell-

meister Coussers undt Schwartzkopffen zu dem Ende zu begreiffen, umb für auss allen disordres so hierbey vorgangen, nicht allein vorzubiegen, sondern auch der mit so grossen Costen von dem frstl. Kürchenrath bisshero dahin angeschaffter Musicalien, und Jnstrumente sich ein mehrers verzeichnet zu wissen; so hat es zwar hierinn bey dem Cappellmeister Schwartzkopffen nicht den geringsten Anstand gehabt allermassen mit demjenigen, was in seiner Verwahrung stehet, die Jnventur völlig vorbringen und augenblicklich relation erstattet werden kan, wie sich nach dem letztern Jnventario ein und anderes befunden undt ist . . . . . mit vorigem zu melden, dass über 4 oder 5 Stck. insgesambt bey dem so grossen Numero der Cappellstückhen nicht abgehen, welche jedoch successive Er Schwartzkopff per copias wieder beyzubringen sich offerirt hat.

Die Jnventur der Jnstrumentorum ist numehro auch vorbey, warzu endlich der Cappellmeister Cousser mit grosser Mühe und viehlen Mahnen auch gebracht und kan auch hierinn alle Stund gezeiget werden, wie ein und das andere sich gefunden; nur stehet es einig hieran noch an, dass ohnerachtet dass so villfältig sowohl mund- als schrifftlich anmahnens erst ged. Obercappellmeister Coussern zur consignation dessen was durch die Cappellknaben sowol biss dato copirt: alss auch von Jhme in Jtalien auf gdstr. Herrsch. costen an Musicalien und Jnstrumenten erkaufft worden, auff keinerley Weisse zu bringen vermocht, sondern derselbe de die ad diem mit Vorschützung seiner vihlen Geschäfften auch dass Er noch vor seiner Abreiss auf Wolffenbüttel hierinn Richtigkeit machen wolle, Aufschub gemacht, welches zu dem Ende dann hiemit gehorsambst melden wollen, damit mir weder . . . . . noch auch sonsten bey anderen Zufallenheiten einige Verantwortung zuwachsen möge, im übrigen fernerweith gdsten. Befelchs erwarttendt wie bey disser Beschaffenheit mich zu verhalten habe alss der zu Ew. Hchfrstl. Durchl. hohen gratien sich wie allzeit untst. empfihlet

Ew. Hchfrstl. Durchl.
Underthst. Verpflicht.
Gehorsambster
Carl Scheinemann, (Secretarius).

Den 31. Maji 1702.

Aus Fasc. No. 49.

Hoff Staat.
(Puchbaum) Capell.

Obercapellmeister Cusser bittet ihm seine Besoldung neben dem Costgelt biss auff Georgii 1704 völlig zu lassen, da Er hingegen nach solchem Termin sich aller Verordnung gehorsamst unterwerffe.

Unseres gdsten. Fürsten und Herrn Hochfrstl. Durchl. wollen dem untertgsten. Supplicanten mit der gebetenen völligen Besoldung biss auf Georgii 1704, wie auch dem alten adeligen Costgelt von Lichtmess 1703 an biss dahin willfahrt haben: (Hingegen von solcher Zeit an ohne weiteres decret, dassjenige, so ihm im August 1703 determinirt ist, gereicht werden solle.) Worüber dann von beyden fürstl. Cammern diesem gemäs das weitere zu verordnen. decr. st. d. 6. febr. 1704.

NB: Jst in simili auff der Bexin memoriale gesezt worden den 18. febr. 1704.

Serenissimus.

Resolution auf dass Kirchenraths .....wegen des Obercapellmeister Coussers suchende dimission.

Unsers gnädigsten Fürsten und Herrn hchfrstl. Durchl. wollen dem Supplicanten mit der urgst. gebettenen Dimission hiemit gnedigst willfahrt haben; mit der gebettenen weiteren vierteljährigen Besoldung aber wissen Sie demselben nicht zu willfahren, wollen jedoch gdst. geschehen lassen, dass demselben zu seiner Abfertigung und auf der Reysse einhundert Speciesthaler, alss aus Gnaden, bewilliget, gegen Urkund aussgefolgt werden mögen. Worüber bey beiden frstl. Cammern, davon jede die Helffte daran zu bezahlen hat, die weitere Gebühr zu verfügen.

Decretum Stuttgardt, den 19. mart. 1704.

(Resolutio auff das Visitationsgutachten de dato 19. mart. a. o. 1704).

A son Excellence
Monseigneur J. F. de Staffhorst
Conseiller privé, et Grand-Maréchal de
S. A. S. le Duc de Würtemberg à Stuttgard.

Monseigneur!

Es hat mir vergangen der Cancellist Schäfer, aus Befehl eines Hochf. Geh. Raths rapportiret, welchergestalten nur gewisse Chargen seyen, die das weitere Quartal zu gaudiren haben; dass nun die Obercapellmeistercharge eine dieser seye, erhellet aus dem, dess mir angetragenen Staats, dreyzehenden punct. Dass solches auch nicht nach eins seinem Tode erstlich verfallen, finden sich lebendige exempla. Dass solche Liferung keine Consequenz machen könne, fällt von sich selber, wann ein Praetendent solches in seinem Staat, gleich als ich, nicht aufzuweisen hat. Dass, unter einem Staat zu stehen, tolaliter refusirt hätte, wird mir niemand aufbürden können; wohl aber, dass ich einige, neu inserirte in des seel. Capricorni Staat sich nicht befindende uneingängliche puncten, ausgemustert zu haben, verlanget. Dass ich unter Euer Gnaden, und h. Hauss-Hof-Mst. Gnaden protection und Commando gestanden, wird meine eigene Hand, von deroselben können vorgezeiget werden. Wie nun, gnädigster Herr, dieses mein Gesuch rechtmässig; als habe recours zu dessen bekanndt- und berühmter Generösité, in Erwegung, Jhro Hochfrst. Durchl., darein allergnädigst schon consentiret, es werden Euer Gnaden, und Hochfürstlich Geheimter Rath, dissfalls höchst erwähnt Jhro Durchl. hohen respect gütigst observiren; dero allerseits eigene Generösité ferner zu publiciren erlauben, im gleichen, meine gewiss schwer gethane Dienste, doch zu consideriren, gnädigst sich gefallen lassen, und das petirende weitere Quartal, welches in meinem Memorial specialiter, dass es vorstehenden Jacobi sich endige, unterthänigst beditten, absonderlich, da wegen völliger Abfärtigung, so lang über den Termin mich aufhalten müssen, die benöthige decreta gnädigst ordiniren, und meinen erseufzenden depart depeschiren helffen; solche gnädige faveur, sol mir zeitlebens in frischer gedächtnüs schweben, und werde solche andererorten bekant zu machen, nie-

mals ermüden, der Euer Gnaden hohe protection demüthigst mich empfehle, und mit allem schuldigen respect verharre

Euer Gnaden

unterthänigst gehorsamster Diener

J. S. Cousser.

Stutgard, den 12. Maji 1704.

(Auf dem Briefumschlag):

Jhme mündlich zu remonstriren, dass es nicht styli in dergleichen casu, eine Besoldungsnachfolg zu reichen; mann hette dennoch ex singulari gratia ihme die schon bewussten 200 fl. bewilligt. Jn cons. sen. d. 13. Maji 1704.

H. v. Menzingen
„ Staffhorst
„ Rühle
„ Seubert
„ Backmeister

St. d. 13. Maji 1704.
factum!
Es seye schon gut.

Landschreiberey-Rechnung von Georgii 1703—1704 S. 280.

Aussgaab.

Besoldungen. Denen Officianten bey Hoff.

Capell Meister

Theodorus Schwartzkopff hat an jährlicher Besoldung 100 fl.
Verndigen Rest — 50 fl.
Zusammen empfangen 150 fl. Rest 0.

Capellmeister Kusser hat ohne die fürstl. Visitation so auch so viel bezahlt, allhier Jahrs biss Georgii 1704, alss seine dimission auf Decret vom 6. febr. 1704. 500 fl.
Verndigen Rest 175 fl. in allem bezahlter massen 675 fl. Rest 0.

Magdalena Sybilla v. Bex hat auch bey Frstl. Renth Cammer zu empfangen 500 fl. Rest 0.

S. 313. Ausgaab auf sondern fürstl. Befelch.

Dem Ober Capell Meister Joh. Sigmund Cousser auf gdstes decret vom 3t. Martii 1704 die von Cassel beschriebene Tapet bey seiner dimission erstattet mit 225 fl.

Dem Ober Capell Meister Cousser wurde auf resignirung seiner Stelle, statt gebettener vierteljähriger Besoldungsnachfolg biss Jacobi zu seiner Abferttigung und auff die Reiss bey beeden Cammern 100 Speciesthlr. unterm 19. Martii 1704 geschöpft, wovon diss Orths die Helfte bezahlt worden, mit — 100 fl.

Vita.

Der Verfasser wurde als Sohn des Prof. Dr. Bernhard Scholz, ehemals Direktor des Hochschen Konservatoriums zu Frankfurt a. M., und dessen Gemahlin Louise Scholz, geb. Seyler, am 7. März 1879 zu Breslau geboren. Er besuchte zu Frankfurt a. M. drei Jahre lang die Wöhlerschule, sodann das „Städtische Gymnasium" daselbst, das er mit dem Versetzungszeugnis nach Obersekunda Michaelis 1896 verließ, um sich am Hochschen Konservatorium zum praktischen Musiker auszubilden. Erst Michaelis 1903 begann er seine musik-wissenschaftlichen Studien an der Universität Berlin, wo er auf vier Semester immatrikuliert war. Es folgten sodann einige Semester an der Universität Rostock, während derer er sich gleichzeitig auf das Abiturientenexamen vorbereitete, das er im Frühjahr 1908 am humanistischen Gymnasium zu Rostock als Extraneer bestand. Die Beendigung seiner musik-wissenschaftlichen Studien erfolgte an der Universität München. Er hörte hauptsächlich Vorlesungen über Musikgeschichte, Kunstgeschichte, Geschichte der Philosophie, über Psychologie, Anthropologie und Literaturgeschichte bei den Herren Professoren Fleischer, Friedlaender, Golther, Kretzschmar, Kroyer, Lasson, Lipps, Ranke, Sandberger, Schumann, Stumpf, Wölfflin, denen er hiermit herzlichen Dank ausspricht.